JEAN-LOUIS COMOLLI

Cine contra espectáculo

seguido de

Técnica e ideología

(1971-1972)

MANANTIAL
Buenos Aires

Título original: *Cinéma contre spectacle suivi*
de Technique et idéologie (1971-1972)
Éditions Verdier
©Éditions Verdier, 2009

Diseño de tapa: Eduardo Ruiz

COLECCIÓN TEXTURAS: DIRECCIÓN, GERARDO YOEL

TRADUCCIÓN: HORACIO PONS

Cet ouvrage, publié dans le cadre du Programme d'Aide à la Publication Victoria Ocampo, bénéficie du soutien de Culturesfrance, opérateur du Ministère Français des Affaires Etrangères et Européennes, du Ministère Français de la Culture et de la Communication et du Service de Coopération et d'Action Culturelle de l'Ambassade de France en Argentine.

Esta obra, publicada en el marco del Programa de Ayuda a la Publicación Victoria Ocampo, cuenta con el apoyo de Culturesfrance, operador del Ministerio Francés de Asuntos Extranjeros y Europeos, del Ministerio Francés de la Cultura y de la Comunicación, y del Servicio de Cooperación y de Acción Cultural de la Embajada de Francia en Argentina.

Comolli, Jean-Louis
Cine contra espectáculo seguido de técnica e ideología : 1971-1972 . - 1a ed. - Buenos Aires : Manantial, 2010.
272 p. ; 14x22 cm.

ISBN 978-987-500-144-2

1. Crítica Cinematográfica. I. Título
CDD 791.430 9

Hecho el depósito que marca la ley 11.723
Impreso en la Argentina

© 2010, Ediciones Manantial SRL
Avda. de Mayo 1365, 6° piso
(1085) Buenos Aires, Argentina
Tel: (54-11) 4383-7350 / 4383-6059
info@emanantial.com.ar
www.emanantial.com.ar

Derechos reservados
Prohibida la reproducción parcial o total, el almacenamiento, el alquiler, la transmisión o la transformación de este libro, en cualquier forma o por cualquier medio, sea electrónico o mecánico, mediante fotocopias, digitalización u otros métodos, sin el permiso previo y escrito del editor. Su infracción está penada por las leyes 11.723 y 25.446.

Índice

Introducción 9

CINE CONTRA ESPECTÁCULO

1. ¿Abrir la ventana? 21

2. ¿Inventar el cine? 61

3. ¿Filmar el desastre? 79

4. ¿Cortar la figura? 101

5. ¿Cambiar de espectador? 123

TÉCNICA E IDEOLOGÍA

Introducción 139

1. De un origen dual 143

   El lugar ideológico del "aparato de base" 143

   Nacimiento = diferencia: la invención del cine 152

2. Profundidad de campo: la doble escena 171

El "plus de real" de Bazin 174

Trabajo de la "transparencia" 178

Por una historia materialista del cine 192

"Por primera vez..." 204

3. La profundidad de campo "primitiva" 221

4. Desaparición de la profundidad, advenimiento de la palabra 239

5. ¿Qué palabra? 259

Introducción

Los seis artículos que siguen a "Cine contra espectáculo", "Técnica e ideología", fueron publicados por los *Cahiers du cinéma* entre la primavera de 1971 y el otoño de 1972, quince meses más tarde, es decir, en las vueltas y revueltas de un momento crucial para el equipo de la revista. Al término de la batalla por el mantenimiento de Henri Langlois en la Cinémathèque française (abril de 1968), una batalla que tuvo a los *Cahiers* en primera línea y que se saldó con una victoria, en el sentido de que Langlois y Mary Meerson volvieron a establecer la programación de la sala de Chaillot y recuperaron sus oficinas y sus maravillosas máquinas en la *rue* de Messine, entramos con el mismo impulso en los días de mayo y participamos en la celebración de los "Estados Generales del Cine" en la escuela Louis Lumière de la *rue* de Vaugirard. Con la llegada de junio y el "retorno al orden", fue necesario un compromiso más ofensivo, más ferviente. La revista se izquierdizó. Pronto eliminada la "redacción en jefe" –me refiero al título y no al servicio–, llegamos, contra el espectáculo, a suprimir de nuestras páginas fotografías y fotogramas. Esto sucedió poco antes de la aparición de la sexta entrega, y no es absurdo ver hoy en esa circunstancia algo no ajeno al hecho de que un "continuará" evita no clausurar esta última parte, incapaz de ahorrarse la nueva iconoclasia.

¿Por qué publicar hoy esta serie de artículos? Si bien es cierto que sólo estaban disponible en las bibliotecas, esta razón no basta. Lo que se urdía por entonces en la trama inflamada de la extrema izquierda francesa prefiguraba en mayor medida que la que cabía imaginarse lo que iba a ser de nuestro mundo y de nosotros. Algo peor. Promesas de flores y frutos, esos jardines de inquietudes no tardaron en volver a ser eriales o baldíos. Me limitaré aquí a retomar la cuestión de la politización del campo del cine en la que cumplimos nuestro papel. La santa alianza del espectáculo y la mercancía ya anunciada y analizada por Guy Debord en 1967 es hoy un hecho consumado. Gobierna nuestro mundo. De un polo, de un trópico al otro, el capital ha encontrado bajo sus formas actuales el arma absoluta de su dominación: la mezcla de imágenes y sonidos. El lamentable derrumbe de bolsas, bancos, aprovechados y contralores no ha cambiado en nada esa situación. Los grandes medios han modificado las cantinelas, pero no los clips; las consolas ni siquiera han cambiado de operadores; todo sucede como si la onda de choque de la autodevoración del capital no hubiera afectado nada esencial. Permanencia de la palabra justa, mantenimiento de la *doxa*, intangibilidad de los modelos formales, amor inmoderado a la ganancia, aun cuando ya no la haya. *The show must go on!* En las mismas pantallas pasan en bucle los mismos *standards* audiovisuales, los mismos aditamentos comerciales a las necesidades de ver y escuchar, las mismas formas y las mismas fórmulas. No hay antes, no hay después. El tiempo está suspendido y la historia, detenida. La comunión en el culto del mercado se da de manera permanente, como si no hubiera otro esfuerzo para desplegar sin cesar que el de producir pobres para devorarlos. Así, el capital se autorrepresenta como si estuviera cerrado en un ciclo en el que la resurrección se encadena a la crisis, la construcción a la destrucción, en una suerte de "más allá" de la muerte, como en un "después" del fin. ¿El bucle de un filme?

Pues la omnipresencia del mercado es ante todo visual y sonora. Nuestros ojos y nuestros oídos jamás habían estado empapados de tantos efectos artificiales. Jamás en la historia tantas máquinas habían dado a ver y escuchar a tantos hombres tantas imágenes y sonidos. Y las imágenes y los sonidos jamás habían tendido en forma tan masiva a la uniformidad. ¿Cómo no habría de tener esto las más extremas consecuencias, si esas imágenes y sonidos penetran en todas las casas y todas las mentes, atraviesan todos los espacios y todos los tiempos? La alienación revelada por Marx ya no es sólo lo que dora la píldora amarga de la miseria; ya no está presente en el mero concepto de servicio prestado al capital, capaz a cada instante de hacer aceptar su dominación, hacerla

desear y quizás amar. En el siglo del cine, el desbordante *flujo* de entretenimientos audiovisuales se ha convertido en la forma coagulada del opio del pueblo, es decir, el mercado más prometedor, justamente porque ese flujo espectacular sigue siendo, como señala Marx con respecto a la religión, el consuelo de aquellos, muchos, que no tienen ningún otro. La serie televisiva es más fuerte que el cabaré, el *music-hall*, la *chansonnette*, el *show*. En 1929, 1930 y los años siguientes, cuando la "crisis" se profundizaba, Broadway se vio rápidamente superada por Hollywood en el consuelo de las masas. Es cierto que los banqueros eran menos reacios que hoy a lanzarse al vacío y que las películas se mostraban desesperadamente más convincentes. Luc Besson no es Busby Berkeley.

Pero ¿puede ser que la alienación ininterrumpida se convierta en goce de sí misma, puede ser que los espectáculos, las imágenes y los sonidos nos ocupen ante todo con el objetivo de hacernos *amar la alienación misma*? ¿El espectáculo se conforma con ponerse al servicio de la mercancía? ¿Y si se hubiera convertido en la forma suprema de esta? ¿Más resplandeciente que ella, más cambiante, más seductor: más necesario? Las lentejuelas están para ocultar el horror. La máscara gusta. Esta dominación del espectáculo, me temo, ha ido mucho más allá de lo que podía presentir o anunciar Debord.[1] Razón más allá de la razón. El mundo entero, todo uno, se da a ver con un carácter espectacular. Y ese vuelco consumado en el espectáculo quiere y a menudo logra hacer de nosotros espectadores *cómplices*, no "alienados" por las representaciones imaginarias de una "vida" que sea la versión mentirosa de "la verdadera vida", sino simplemente alienados en lo que los hace gozar, lo que les gusta, lo que los seduce; alienados (si aún es preciso este término) en su propio deseo de alienación.[2] Y hablo de nosotros, que hemos sido *cinéfilos*; de mí, que sigo calificándome como tal. Dura es la piel de las apariencias. Quien se frota contra ella la padece. El capital se desmorona y el espectáculo se endurece.

---

[1] Guy Debord, *Œuvres*, París, Gallimard, 2006, col. "Quarto".

[2] Jacques Rancière, *Le Spectateur émancipé*, París, La Fabrique, 2008 [trad. cast.: *El espectador emancipado*, Buenos Aires, Manantial, 2010].

A nosotros nos toca comprenderlo: hemos ingresado a una nueva época. El cine la ha preparado y ha sido su agente, su actor, su estrella.[3] Pero lo que el cine ha hecho en sus primeros sesenta años no es nada en comparación con lo que las televisiones –principal cuerpo de ejército de los medios masivos– habrán de hacer en los sesenta años siguientes. Totalitaria es la voluntad de poderío del espectáculo generalizado. Nada escapa a su hegemonía, ningún margen, ningún afuera, como no sea la muerte. Sin embargo, se trata de combatir el espectáculo en su misma omnipotencia. Luchar contra su dominación es librar un combate vital para salvar y poseer algo de la dimensión humana del hombre. *Esa lucha debe hacerse contra las formas mismas que el espectáculo pone en acción para dominar*. La lucha de las formas se oculta en la mayor parte de las formas de lucha.[4] Para deshacer o desbordar el orden de cosas existente es menester inventar formas que no sean las de la represión de las conciencias y los movimientos. Incesantes, las batallas o las guerras de los explotados contra los amos se extravían y pierden su vigor al prolongar las formas mismas en las cuales se ejerce hoy la dominación del capital, sea en el ámbito de la información, la publicidad, los medios o los espectáculos. Nosotros, en las luchas de todos los días, hablamos demasiado a menudo con las palabras del enemigo. Pero no crearemos otra manera de decir el mundo y nuestras esperanzas sino en el círculo de la lengua común, esa bella cautiva que es preciso arrancar a sus sobornadores. Así como hay que volver a poner en marcha la utopía, hay que retomar la consigna: ¡de pie, utopistas! Desde el interior mismo de la dominación espectacular nos toca, espectadores, cineastas, deshacer punto por punto esa dominación y destejerla para desincronizarla, agujerearla de fueras de campo, astillarla de intervalos. Dado que las cámaras y los micrófonos están en todos lados, las pantallas se encuentran por doquier y a nosotros se nos intima a estar en medio de ellos: ¡volvámoslos pues del revés! Siempre hubo espejos entre nosotros y nosotros, desde Narciso. Para volver las armas del enemigo contra él es menos necesaria la conquista (!) de los órganos centrales de la alienación (las sedes de las compañías de televisión, las Maisons Blanches, Disneylandia, etc.) que la denuncia y la corrosión destituyente de las formas dominantes, de las maneras de mostrar mayoritarias, de los modos de modelar al espectador, de tratarlo con desprecio, de hacer de él una *mercancía*. Nos incumbe cambiar esas maneras. Reemplazarlas por otras. En su historia, el cine supuso y construyó más de una vez un espectador digno de ese nombre, capaz no sólo de ver y escuchar (cosa que ya no debe darse por descontada) sino de *ver y escuchar los límites del ver y el escuchar*. Un espectador crítico. Aquel a quien el espectáculo quiere hacer desaparecer. Aquel de quien nosotros pretendemos que no deje de ser. Ese *espectador emancipado* que prefiero calificar de *crítico*.[5]

O bien el espectador que viene hoy se construye contra el espectáculo, o bien desaparece como tal. Lo cual quiere decir que si ya no se es ese espectador "emancipado" o "crítico", ni siquiera se será ya "espectador". El "simple espectador" no existe. El espectador es actor de la representación por el hecho mismo de que participa sensible e imaginariamente en ella. A menos que esta lleve a cabo todo en su reemplazo, le asigne como resultado un lugar de exterioridad, le imponga sentido y sensaciones, lo formatee mediante un comentario y un servicio de producción de efectos bloqueantes. La libertad del espectador no es otra cosa que la libertad de las formas y las significaciones. Al final de la cadena, el formateo de las obras audiovisuales termina por ser un formateo del ver y el escuchar, el sentir y el soñar. En él hay una disciplina en acción. Las formas recortadas e impuestas son reducciones modelizadas de la facultad de pensar. Como el santo en el desierto, el espectador venidero, si viene, será tentado por la enloquecedora batahola de efectos espectaculares que ocupan las pantallas más vastas y numerosas. Deberá defenderse de ellos, encaminarse a la frustración de su hambre de ver, contrariar y contener su apresuramiento hasta que termine de enceguecerlo el parpadeo de las luces y de ahogarlo la acumulación de efectos visuales y sonoros. El cine se construye y se reconstruye sin cesar en su oposición a la parte espectacular que lo ha llevado en su seno, que lo ha inaugurado. La lógica de lo *cada vez más visible* se opone en una refriega indecisa a su contrario, la parte de sombra, lo que no se muestra, el fuera de campo, lo sustraído, lo aún no visible y tal vez lo jamás visible. El *graphein* designado desde el inicio en el nombre de cinematógrafo vincula lo que hoy llamamos cine a una lógica de la huella escrita que es también la de la borradura, el encubrimiento, el palimpsesto, la laguna, la falta.

---

[3] "El cine no se confunde con las otras artes, que apuntan más bien a un irreal a través del mundo, sino que hace del mundo mismo un irreal o un relato: con el cine, es el mundo el que se convierte en su propia imagen, y no una imagen la que se convierte en mundo". Gilles Deleuze, *Cinéma*, vol. 1, *L'Image-mouvement*, París, Éditions de Minuit, 1983, p. 84 [trad. cast.: *La imagen movimiento: estudios sobre cine 1*, Barcelona, Paidós, 1984].

[4] En agosto de 2008, en los Estados Generales del documental de Lussas, participé con Marie-José Mondzain y Patrick Leboutte en un seminario titulado precisamente "Formas de lucha y lucha de las formas". Nuestro punto de partida fue esta frase de Guy Debord: "Jamás se impugna realmente una organización de la existencia sin impugnar todas las formas de lenguaje que corresponden a ella". La cita pertenece a la película *Sur le passage de quelques personnes à travers une assez courte unité de temps* (*Sobre el pasaje de algunas personas a través de una unidad de tiempo bastante corta*), que data de 1959. Véase Guy Debord, *Œuvres cinématographiques complètes*, París, Gaumont DVD, 2005.

[5] J. Rancière, *Le Spectateur émancipé*, *op. cit.*

Hoy, ayer: este libro se compone, pues, de dos partes. La primera, "Cine contra espectáculo", retoma y desarrolla algunos de los motivos que nos eran familiares a comienzos de la década de 1970, si bien los inscribe en la situación de crisis de las miradas, las pantallas y las situaciones que hoy vivimos.[6]

La segunda está conformada por los seis artículos aparecidos con el título de "Technique et idéologie" en los *Cahiers du cinéma*.[7] Estos textos se reproducen sin retoques ni correcciones. También se presentan las ilustraciones originales, a excepción de algunas que no pudieron encontrarse y fueron reemplazadas.

Creo que las cuestiones abordadas en esta serie siguen vigentes en nuestros días, treinta y siete años después. Tanto más vigentes cuanto que han sido muy bien reprimidas [*refoulées*]; tanto más cuanto que pertenecen a la zona gris de lo que no se quiere saber; que asustan más de lo que seducen, y que con ellas fue víctima de la maldición corriente la idea misma de que una "teoría" del cine pueda ser útil y viable. Es cierto que el espectáculo, sometido al entretenimiento, odia el pensamiento y se vanagloria incluso de expulsarlo del templo en todas sus formas. Mucho más que en tiempos de Marx o de Debord, lo espectacular en progreso dispone todo tipo de "pasajes al acto" (*zapping*, "interactividad", juegos, etc.) cuyo primer efecto –si no su objeto mismo– consiste en *suspender* la posibilidad del más mínimo pasaje al pensamiento. Digamos que el *pasaje al acto de comprar* modeliza de ahora en más la ausencia de pensamiento. Digamos además que el deseo de no tener que pensar estructura el consumo del mundo.

Muchas cosas, por lo tanto, han cambiado de una época a otra: la degradación de la dimensión política, el crecimiento rotundo de los medios, el abrazo del espectáculo, la información y la mercancía, la prostitución de la televisión pública, el lugar del cine y del espectador... Con la salvedad de que, cosa extraña, casi todas esas *modificaciones* se dan en el mismo sentido, como si la pendiente fuera irresistible y hubiera que ir cada vez más abajo. Muy abajo: la supresión –del todo relativa– de la publicidad en las pantallas del servicio público de televisión en Francia no modificó nada en los programas, como no hayan sido, a veces, los horarios. Siguen destacándose las mismas prioridades de producción y difusión: se trata ante todo de divertir, y confortablemente.[8] Ya sea el tema fútil o grave, la regla de entretener se aplicará a las formas, cuidadosamente formateadas para no dividir. Consigna de toda la televisión: desterrar los programas "divisionistas". Los telefilmes producidos por la televisión pública (por ejemplo las numerosas adaptaciones de novelas clásicas) no se cuentan entre los *objetos difíciles de pescar*. La regla es, siempre, quererlos *confortables*, a riesgo de caer en la pesadez y el tedio. Aunque los "temas" abordados puedan ser (mediáticamente) candentes, su formalización no será, empero, *perturbadora*. El telespectador –el cliente– debe estar *contento*. La televisión pública queda tironeada entre las ganas de dar cabida a las perversiones autorizadas y vagamente indignas de la *telerrealidad* (¡confesarse con Mireille Dumas!) y las ganas no menos perversas de promover una sociedad pacífica, capaz de tratar por medio de las buenas y viejas recetas formales los buenos y viejos *malos tratos*. Paz, saciedad y perversión: el mercado liberal. Al ir así contra la satisfacción de las "necesidades" de ver, de ver "siempre más", contra la voracidad óptica, contra toda esa angustia de acumular la abundancia de lo visible, el cine del fuera de campo no nos habla de nuestro presente: nos arroja, nos precipita en él. ¿Cómo? Convocándonos desde el lugar de *espectador insatisfecho*, y quiero decir insatisfecho ante todo con ese lugar mismo que le es propio y que es a la vez el de la inquietud, el trastorno, la falta. El espectador está hoy en una conciencia aguda, se sabe comprometido en un combate global en que las imágenes y los sonidos no mueren ni viven sin él: sin nosotros.

---

[6] El enunciado "teatro contra espectáculo" se produjo y discutió a la vez en el intercambio de cartas entre Jean-Luc Nancy y Philippe Lacoue-Labarthe en torno del interrogante "¿la escena es primitiva?", desde mediados de la década de 1970. Cf. Denis Guénoun, *Livraison et déliverance*, París, Belin, 2009, pp. 337-351. En cuanto a "cine contra espectáculo", encontramos su desarrollo en el curso que dicté en el Departamento de Estudios Audiovisuales de la Universidad de París VII entre 1997 y 2004, y luego en el seminario celebrado en los Ateliers Varan en 2001-2002, así como en la Escuela de Bellas Artes de Ginebra entre 2006 y 2007.

[7] Jean-Louis Comolli, "Technique et idéologie", *Cahiers du cinéma*, 229, mayo-junio de 1971, pp. 6-15; 230, julio de 1971, pp. 51-57; 231, septiembre de 1971, pp. 42-49; 233, noviembre de 1971, pp. 39-45; 234-235, diciembre de 1971/enero-febrero de 1972, pp. 94-100, y 241, septiembre-octubre de 1972, pp. 20-24. Estos seis artículos se tradujeron al inglés con el título de "Technique and ideology: camera, perspective, depth of field" (*Screen*, 1974; *Film Reader*, 1977) y se reunieron en un volumen para una edición en italiano: *Tecnica e ideologia*, traducción de Sandra Lischi y Anita Piemonti, Parma, Pratiche Editrice, 1982.

---

[8] Queda una dosis de absurdo: sin publicidad, y por lo tanto sin "cuotas del mercado", las televisiones públicas se obstinan en referirse a Médiamétrie y su medición de audiencia. Esta suerte de delirio debe explicarse por el simple hecho de que los mismos ejecutivos manejan la etapa de la pospublicidad como siempre lo hicieron y como si no supieran hacerlo de otra manera. El formateo no afecta tanto las películas o los programas como los modos de pensamiento de los directores de conciencia y presupuesto de la televisión pública. Es la publicidad la que ha cambiado la televisión, y no la televisión la que ha cambiado la publicidad. Cf. Bernard Stiegler, *La Télécratie contre la démocratie: lettre ouverte aux représentants politiques*, París, Flammarion, 2006.

CINE CONTRA ESPECTÁCULO

Las grandes mutaciones están ligadas, no a solemnes acontecimientos históricos, sino a lo que podríamos llamar rupturas de la discursividad, es decir, lo que suele denominarse Renacimientos: hay una mutación general de un sistema de valores y la escritura queda contenida en esa conversión, porque los nuevos valores necesitan un nuevo régimen de producción y difusión. Al Renacimiento del siglo XII corresponde el perfeccionamiento de la llamada escritura gótica y su generalización a escala europea; al gran Renacimiento (del siglo XV) corresponde el paso del manuscrito al libro; y hoy, cuando la crisis de los valores humanistas es indiscutida, se busca y se trabaja una nueva escritura: la de las imágenes y los sonidos.

Roland Barthes, "Variations sur l'écriture", en *Le Plaisir du texte*, prefacio de Carlo Ossola, París, Seuil, 2000, pp. 36-37 [trad. cast.: "Variaciones sobre la escritura", en *Variaciones sobre la escritura*, Barcelona, Paidós, 2002].

1
¿Abrir la ventana?

> Si el comienzo de la Historia jamás tuvo lugar, si las identidades no tienen fecha de nacimiento y si nuestras raíces están delante de nosotros, es porque sólo existen los flujos identitarios, inasibles salvo en su movilidad de líneas que atraviesan tiempos y lugares y que es conveniente aprehender en ciertos períodos privilegiados, por decirlo así, de su trayectoria, ciertas alturas de sus circulaciones. En cuanto a la determinación de esos momentos privilegiados, conviene, cual el viajero en un tren, asomarse a la ventanilla para señalar los niveles precisos del trayecto cuando, al converger a toda velocidad, varios rieles se cruzan y constituyen una figura de líneas antes de descruzarse.[1]

> La naturaleza ilusionista del cine es una naturaleza de segundo grado: el fruto del montaje. En otras palabras, *los aparatos, en el plató de rodaje, han penetrado tan profundamente la realidad misma, que, para despojarla de ese cuerpo extraño que en esta constituyen ellos, hay que recurrir a un conjunto de procedimientos técnicos específicos; elección del ángulo de toma de vistas y montaje que reúne varios sucesiones de imágenes del mismo tipo*. Privada de lo que le agregan los aparatos, la realidad es aquí la más artificial que pueda imaginarse y, en el país de la técnica, el espectáculo de la realidad inmediata se ha transformado en inhallable flor azul.[2]

Uno. Aparecido en 1972 en los *Cahiers*, el sexto episodio de "Técnica e ideología" daba a ver un "continuará". Esa continuación se mantuvo como una promesa, y la serie quedó inconclusa. Es tentador y absurdo a la vez retomar el hilo roto hace treinta y siete años... ¿Roto? Al azar de algunos centenares de páginas publicadas desde 1988 en diversas revistas u obras colectivas, y también en oportunidad de intervenciones en cines, escuelas, festivales, esos seis artículos de 1971-1972 no han dejado de tramar mi labor.[3] Al releerlas hoy, descubro en ellas (en sentido cabal: no había vuelto a leerlas desde su aparición) ciertos motivos que se mantuvieron a través de las vicisitudes –técnicas, económicas, mediáticas– que afectaron el lugar del cine en nuestras sociedades y, de alguna manera, lo sumergieron en el baño de los llamados flujos "audiovisuales", cosa que apenas podía entreverse a comienzos de la década de 1970. La voluntad, por ejemplo, de (re)pensar el cine por medio de la relación hombre/máquina; la hipótesis traída y llevada de que las formas o las figuras producidas por el mero juego de las herramientas y las técnicas contienen implicaciones de sentido, con prescindencia de la voluntad o el saber de los autores; la inversión que supone que "el lugar del espectador" no es exterior a la escena representada, sino el objeto mismo de la puesta en escena; la referencia constante a André Bazin...

---

[1] Elias Sanbar, *Figures du Palestinien: identité des origines, identité de devenir*, París, Gallimard, 2004, p. 14.

[2] Walter Benjamin, "L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique", versión de 1939, traducción de Maurice de Gandillac, Rainer Rochlitz y Pierre Rusch, en *Œuvres*, vol. 3, París, Gallimard, 2000, col. "Folio essais", p. 299 [trad. cast.: "La obra de arte en la época de la reproductibilidad técnica", en *Discursos interrumpidos 1*, Madrid, Taurus, 1973].

Dos. Uno no escribe nada que esté fuera de su tiempo. Y es el eco de ese tiempo lo que leo ante todo en "Técnica e ideología", el tiempo de antes, el tiempo de los *Cahiers*. Para mí es el verdadero tiempo. La noche y el momento. No me corresponde hacer "revivir" esa época, años terribles (1965-1973),[4] pura y simplemente porque aún me frecuentan, porque ese tiempo no está muerto, porque estoy preso en él como rata en la trampa y,

---

3. La mayor parte de lo que he escrito entre 1988 y 2003 se reproduce en *Voir et pouvoir: l'innocence perdue. Cinéma, télévision, fiction, documentaire*, Lagrasse, Verdier, 2004 [trad. cast.: *Ver y poder: la inocencia perdida. Cine, televisión, ficción, documental*, Buenos Aires, Aurelia Rivera, 2007].

4. La historia de este período y la de los *Cahiers* quedan por hacerse. No será el libro de Antoine de Baecque el que me convenza, animado como está, me temo, por cierta inquietud partidista. [Alusión al libro *L'Histoire-caméra*, París, Gallimard, 2008. (n. de t.).]

por ello, corro el riesgo de carecer de la distancia elástica que sin duda conviene poner entre aquel que creemos haber sido y aquel que creemos ser.

El tiempo del que hablo comienza en el momento en que los *Cahiers* amarillos se convierten en polícromos y Jacques Rivette sale de su papel de eminencia gris para ocupar el lugar de Éric Rohmer. Es el momento en que nosotros, "los jóvenes", con Jean-André Fieschi y luego con Jean Narboni, nos encontramos a su lado, apartándonos de la influencia de Rohmer y Douchet. Influencia, con todo, fundamental para mí, y que actúa todavía hoy, al precio sin duda de una gran distancia.[5] Quizá yo no era el único que experimentaba esa división. Admirábamos a Rohmer y su escritura, así como a Douchet y su pertinencia crítica. Pero admirábamos igualmente los textos más escasos de Rivette, nos sentíamos comprometidos por su manera de pensar el cine y de tomar partido en las cuestiones de la época. Y desde mi humilde lugar de secretario de redacción, yo no podía no advertir hasta qué punto los *Cahiers* amarillos se habían mantenido al margen del movimiento del mundo. Había habido guerras: Corea, Indochina, Argelia,[6] las guerras coloniales y las luchas de descolonización en África, Cuba; pronto llegaría Vietnam... Habían sucedido Auschwitz e Hiroshima. La política golpeaba a las puertas de los cines. Godard acababa de rodar *Le Petit soldat* (1960) (*El soldadito*), aún prohibido en 1962, año de mi ingreso a los *Cahiers*. Y

---

5. Tanto como sus películas (y sobre todo las últimas), me gusta lo que han escrito Maurice Schérer, en primer lugar, y Éric Rohmer a continuación [Éric Rohmer es el nombre artístico de Maurice Schérer (n. de t.)]. De este último, véanse *L'Organisation de l'espace dans le* Faust *de Murnau*, París, Cahiers du cinéma, 1977, y *Le Goût de la beauté*, textos reunidos y presentados por Jean Narboni, París, Cahiers de cinéma, 1984 [trad. cast.: *El gusto por la belleza*, Barcelona, Paidós, 2000]. Recomiendo la lectura de Pascal Bonitzer, *Éric Rohmer*, París, Cahiers du cinéma, 1999. En cuanto a Jean Douchet, me limitaré a citar –quintaesencia del gran arte de la interpretación– su *L'Art d'aimer*, París, Cahiers du cinéma, 1987.

6. En 1960, el manifiesto de los 121 fue firmado por tres de los redactores de la revista: Jacques Doniol-Valcroze, Pierre Kast y François Truffaut.

nos cruzábamos habitualmente con Cécile Decugis, montajista de Godard y Rohmer, recién salida de la prisión donde había estado encerrada por su apoyo activo al Frente de Liberación Nacional de Argelia. ¿Cómo no ver todo eso?

Al mismo tiempo, la cinefilia podía también comportarse (y comprenderse) como un principio de represión [*refoulement*]: que el cine hablara del mundo filmándolo, muy bien, y ésa era además la razón por la cual íbamos a ver tantas películas, de todos los países y todas las épocas. Pero sólo hasta cierto punto. El cine envolvía el mundo, lo definía, lo hacía perceptible e inteligible. Sea. Nos parecía que debía salir indemne del abrazo. Así, los *Cahiers* amarillos estaban y no estaban, se querían y no se querían al margen de la historia. El cine tendría bastante energía, esperábamos, para situarse por encima de las contingencias políticas. De ese modo, podría aspirar al estatus de *arte* (cuestión todavía muy debatida en la época). La oficina de los Champs-Élysées era, pues, un excelente puesto de observación, habida cuenta de que no se trataba de embarcar al cine en la batalla.

Tres. Esa hermosa distancia estaba en vías de reducirse. Los *Cahiers*, Bazin, Rohmer, Rivette, Truffaut, habían recibido el neorrealismo italiano, empezando por Rossellini, como un acontecimiento fundamental, precisamente porque en él el cine se veía desgarrado por la guerra, arrastrado a las calles, expuesto a los peligros de la época. *Paisà* (ídem o *Camarada*), *Germania anno cero* (*Alemania, año cero*) y hasta *Europa 51* (ídem) (los tres de Roberto Rossellini, de 1946, 1947 y 1951, respectivamente) no son filmes fuera de la historia; hablan de la violencia del presente.[7] Íbamos al encuentro de esas películas volcadas al mundo. Pero ¿se trataba de ampliar el campo, de abrazar la historia? No queríamos ver hasta qué punto el cine entero se había encontrado implicado en el devenir de ese mundo.

¿Es posible que ese fatal entrelazamiento no fuera aún bien perceptible? Empezaba a verificarse, además, que sólo llegaría a ser con mucha lentitud objeto de pensamiento para los cinéfilos.[8] Había en nosotros, como en nuestros mayores, una especie de resistencia, quizás en interés de proteger el círculo mágico del cine o de protegerse de él, una reticencia a aceptar que el cine fuera un objetivo en las batallas económicas e ideológicas que estremecían el mundo. La guerra y la propaganda producían filmes. Cuando nos gustaban, era por la intensidad cinematográfica que ponían en juego. Escribíamos sobre *Steel Helmet* (1951) (*Cascos de acero*), *Pickup on South Street* (1953) (*El rata* o *Manos peligrosas*)[9] o *Verboten!* (1959) (ídem o *Me prohíben quererte*), todas de Samuel Fuller, sin insistir demasiado en su ideología, sin analizar tampoco sus condiciones de producción, es decir, las complejas contradicciones económicas del sistema norteamericano, sin reflexionar sobre el "contexto" y los efectos acaso divergentes que podía provocar.[10] En una palabra, yo no veía en absoluto la determinación económica e ideológica de las técnicas, que debía ser el motivo de mis trabajos en 1971...

---

[7] Pero unos años antes, en Hollywood, algunos de nuestros principales cineastas, Chaplin, Capra, Lubitsch, Lang, Hawks, Hitchcock, Fuller, habían rodado películas a la vez hollywoodenses y comprometidas. El cine no había esperado el neorrealismo para aventurarse en la historia en presente. En presente, pero en estudios.

[8] Cf. por ejemplo (y para ensanchar el círculo), Raymond Bellour (comp.), *Le Cinéma américain: analyses de films*, dos volúmenes, París, Flammarion, 1980. Se trata de una compilación de textos de la década de 1970.

[9] Filme del que sabíamos que se había modificado en función de las necesidades de su explotación mundial, por lo cual el comunismo había dejado el centro de la intriga al tráfico de drogas.

[10] Uno de nuestros filones predilectos iba a ser, con el trabajo sobre *Young Mister Lincoln* (John Ford, 1939) (*El joven Lincoln* o *El joven Mr. Lincoln*), *La Vie est à nous* (Jean Renoir, 1936) (*La vida es nuestra*), *Kühle Wampe* (Bertolt Brecht y Slatan Dudow, 1932) (*Vientres helados*) e incluso *Z* (Costa-Gavras, 1968) (ídem) o *L'Aveu* (Costa-Gavras, 1969) (*La confesión*), el de poner de relieve una red de divergencias o faltas de coherencia entre el programa explícito de una película de propaganda y los efectos ideológicos que ésta podía suscitar, a menudo opuestos a la obra proselitista que se ponía en primer plano. Pronto íbamos a convencernos de que el cine no podía reducirse a sus enunciados ideológicos, y de la necesidad de buscar más lejos, por dos lados: el de la escritura textual de esos filmes, su red significante, y el del aparato de base, su reglaje ideológico.

Cuatro. Fuera cual fuese nuestra ceguera cinéfila, terminamos por saber, sin embargo, que si íbamos a la cinemateca de Langlois, si ocupábamos nuestro lugar en las primeras filas, era para pasar *del otro lado del espejo* y entrar al mundo a través de los filmes, ingresar a ellos para atravesar la vida. Las iniciaciones no sólo son rituales: ponen formas en juego, imprimen significantes en la piel del sujeto que hace su rito de paso. Las proyecciones de la *rue* de Ulm dejaban huellas, nos marcaban. ¿No se trataba, para el cinéfilo que era yo, de sentir la presión del mundo como *presión estética*? Me parece que sigue siendo así en nuestros días y que, en lo que me concierne, sólo puedo concebir una relación con el mundo en la mediación de una práctica artística. Es cierto que veo el inicio de esa práctica desde el lugar del espectador y que, a mi juicio, el cinéfilo, el espectador asiduo –lo que antaño llamábamos *aficionado*–, son operadores artísticos (aun cuando no reivindiquen estatus alguno de artista) en cuanto ingresan a una práctica real (ver películas) y adquieren una experiencia que no es tanto del orden de la cultura (erudición, dominio de las referencias) como del goce (pérdida de puntos de referencia). La crítica es el hogar del arte. Y su fuegobierno ardía en la cinemateca.

El cine, no para apartarse del mundo, evadirse, distraerse; al contrario, para llenarse de él, mezclarse en él. Un cine no sólo "impuro" según la célebre definición de André Bazin, sino manchado, amasado de carne y sangre, disecado con el tiranervios. No limpio, y por eso no podía gustarnos Wyler; sombrío y negro, y por eso habríamos debido preferir a Ford..., por ejemplo el de *The Grapes of Wrath* (1940) (*Viñas de ira*). Pronto íbamos a comprender, gracias entre otros al John Garfield de *Force of Evil* (Polonsky, 1948) (*La fuerza del mal* o *El poder del mal*), el Welles de *Touch of Evil* (Welles, 1958) (*Sombras del mal* o *Sed de mal*), el Widmark de *Pickup on South Street* (Fuller, 1953) (*El rata* o *Manos peligrosas*), el Mitchum de *Out of the Past* (Tourneur, 1947) (*Retorno al pasado*). En síntesis, aunque admiraba a Lang y Walsh –más, por otra parte, que a Preminger y Losey–, no me sentía "macmahoniano"[11] (como se decía en la época).

Cinco. Yo no creía que tuviera que haber –imperativo categórico– *transparencia* de la puesta en escena. Cuando se relee hoy "Técnica e ideología", ese es el motivo que se destaca. La pantalla no es una ventana, y si el cine muestra, al mismo tiempo oculta. Abre y cierra. Inscribe una desemejanza en la semejanza, y por eso esta supone un embuste. La pantalla es ambigua. Afuera-adentro. Delante-detrás. Claro-oscuro. Superficie-profundidad. El cine comparte con la pintura el hecho de que en él todo pasa en una *superficie*, en las dos dimensiones de la pantalla. La tercera dimensión, la impresión de profundidad, la profundidad de campo misma, constituyen la primera y principal articulación del embuste cinematográfico: la superficie vista como profundidad.

El gesto cinematográfico nos desplaza. Surgida del potente haz luminoso que nos toma del revés, una huella se posa sobre la pantalla blanca como un trazo de sombra; un pincel trabaja la luz para hacer de ella la marca oscura tendida sobre el mundo. A la velocidad del rayo, se distribuye en las dos dimensiones de esa pantalla una lluvia de cortes que ahondan en ella una profundidad imaginaria. La pantalla baña nuestros cuerpos tiesos como estatuas con una espejeante proyección de materia fotoquímica, una trama de vibraciones materiales, visuales y sonoras, palpables, más corporales que espectrales. Materia y vibraciones separadas del cuerpo del actor y que vuelven al cuerpo del espectador a través de las máquinas. Estas, como no son inmateriales, filtran lo que transmiten. ¿En la exaltación de la transparencia hay una intención de negar el papel del hombre en la maquinaria? ¿De borrar la incidencia material de la proyección, de la pantalla, del cuadro, de la máquina? Tal vez. Filmar, proyectar, es dar apoyo a un gesto de mediación o de intercesión, mediante el cual se conjugan sin duda la imagen y el mundo, pero a partir de su separación, no de su confusión. La intervención del cine altera el

---

11. Los cuatro cineastas en cuestión: Fritz Lang, Raoul Walsh, Otto Preminger y Joseph Losey, constituían el "póquer de ases" de los cinéfilos que, por reunirse en el cine Mac Mahon de París, tomaron ese nombre. Curiosamente, insistía en esos años el motivo de la transparencia de la puesta en escena o de la puesta en escena "invisible", poco característica del estilo de esos cineastas, con la excepción de algunas películas de Walsh.

mundo, lo sesga, lo traduce, lo hace pasar por una nueva opacidad, lo tiene por insuficiente, incompleto, todavía no apropiado. Filmado, el mundo falta a su lugar; el cine hace entonces las veces de él, lo representa, en los dos sentidos de la palabra. "Lo representado no es lo real", decía Roland Barthes. El representante tampoco. El representante señala la vacancia, la laguna, la falla que lo hacen posible y acaso necesario; señala la falta como real; une los bordes; sutura el corte: empalma [*raccorde*]. De tal modo, el cine es ante todo el arte del *raccord*, del montaje; y el montaje es ante todo composición, articulación. Donde el mundo deja ver sus cortes, interrupciones, brechas, rupturas, sacudidas, sobresaltos, síncopas, el cine interviene para restablecer, reasegurar los engranajes. En ese aspecto, el mundo inventado por el cine es más cíclico que el de nuestra experiencia cotidiana. La cosa recomienza con cada película, cada función. Hay un principio y un fin. En el cine estamos atrapados en esa temporalidad repetitiva, lejos, por lo tanto, de la eternidad del Paraíso. Dejemos pues aquí toda transparencia.

Seis. La "ventana abierta al mundo" de Bazin proviene de Alberti.[12] Este dice que, en pintura, todo pasa como si la tela "fuera de cristal o de una materia traslúcida", una "ventana abierta".[13] Abierta, sí, pero ¿a qué? A "la historia", aclara Alberti.[14] Esta *historia** (o *istoria*) no es del todo, por lo tanto, "el mundo" de Bazin. Puede traducirse por "escena", por "relato".[15] Cito a Jean-Louis Schefer:

> Se trata de uno de los conceptos fundamentales de *De Pictura*. Ni el término de historia ni el de anécdota o tema convienen del todo. La *historia* es el objeto mismo de la pintura que resulta de una invención (el tema, que puede constituir el objeto de una narración o una descripción) y de una composición consumada (disposición de las formas, las partes, los cuerpos). No puede excluirse, sin embargo, esta acepción simple: el programa "realista" de Alberti exige que la pintura muestre y cuente. En su definición más formal, la *historia* es un ordenamiento de partes (cuerpos, personajes, cosas) dotado de sentido.[16]

Tanto una como otro, escena, relato, son artificios y su papel es más de mediación, composición y producción que de captación. La escena sólo existe en virtud de la combinación de los gestos del pintor; el relato engendra el mundo "abierto" por él.

La ventana de Bazin, por su parte, parece no depender de un artificio, no proceder de una ficción, no inmiscuirse en las cosas que recibe; parece dejar que, por su conducto, el mundo se imprima por sí mismo sobre la superficie sensible de la película. Su transparencia aspira a ser neutra; supone, en consecuencia, un mundo ya presente, ya creado, ya compuesto, ofrecido a la vista, a la toma de vistas. Esa ventana da acceso a algo dado, mientras que la de Alberti se abre a un devenir, un "por construir". Puesto que la abertura, según Alberti, es precisamente el embuste construido por el pintor. La superficie de la tela o del muro de un fresco no es de cristal, pero se hace *como si* lo fuera. El embuste actúa en el principio mismo de la pintura. La ventana es un efecto de creencia.

---

[12] Leon Battista Alberti, *De Pictura* (1435), en dos traducciones: *De pictura*, traducción de Danielle Sonnier, París, Allia, 2007, y *De la peinture: 1435*, traducción de Jean-Louis Schefer, París, Macula, 1992 [trad. cast.: *De la pintura*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1996]. Véase también Gérard Wajcman, *Chroniques du regard et de l'intime*, Lagrasse, Verdier, 2004.

[13] L. B. Alberti, *De la peinture: 1435*, *op. cit.*, libro 1, § 12, p. 101.

[14] "En primer lugar, trazo sobre la superficie por pintar un cuadrilátero de la magnitud que quiero, hago ángulos rectos y lo que es para mí una ventana abierta a través de la cual pueda mirarse la historia, y de ese modo determino el tamaño que quiero dar a los hombres en mi pintura" (*ibid.*, libro 1, p. 115).

* Así en el original (término griego) (n. de t.).

[15] Durante el rodaje de la serie de filmes *Ars imitatur naturam* (de y con Carlo Ginzburg, realizados en conjunto con Ginette Lavigne, 2005), el comentario de Ginzburg sobre el libro de Alberti (en el episodio número 2) me incitó fuertemente a volver a poner sobre el tapete la fórmula de Bazin.

[16] Jean-Louis Schefer, en J. B. Alberti, *De pictura: 1435*, *op. cit.*, libro 1, p. 115, nota.

Pero al querer dominar esa profundidad artificial, al querer construir la escena a la cual se abre la ventana, el pintor, según el consejo de Alberti, interpone entre el mundo y el ojo un velo transparente. Al hacerlo, vela en la misma medida en que devela. Se trata, pues, de un velo dividido por hilos más densos en cuadrados regulares. Esos hilos cortan (la palabra es de Alberti, que da al velo el nombre de "intersecante") los rayos luminosos que componen la famosa "pirámide visual" a través de la cual el ojo se vincula al objeto. Así, lo visible queda sometido a un programa racional que vuelve a dibujarlo; la pirámide visual añade sus líneas de fuerza al espectáculo del mundo; el punto de fuga procede de un cálculo y da origen a toda una serie de estos; el velo se interpone entre la mente y el mundo para regular lo visible.

La *historia* construida por medio del intersecante queda amputada y separada, por este mismo, del gesto creador: la escena está de un lado del velo, el artista, del otro.[17] El velo es transparente, claro está, pero su transparencia, sin embargo, no es inmaterial. Recuerda así una *pantalla*, de manera que la escena que es visible en él se emparienta con una proyección mental sin que, por su parte, la proyección deje de ser un dispositivo material. El velo actúa, pues, como puesta a distancia del mundo. Hay un alejamiento, un apartamiento en el gesto creador. Ese es todo el sentido del aguafuerte de Durero. Podemos calificar esa puesta en perspectiva de "puesta en escena". La distancia práctica y moral que se interpone entre el deseo del artista y el objeto de ese deseo aparece como la condición misma de posibilidad del gesto artístico.

Hay, por consiguiente, un salto entre Alberti y Bazin. Aunque la ventana parece la misma, no da al mismo cuadro. Tanto para Alberti como para Bazin, cuatro siglos después, el mundo ha de ser una creación divina. El primero, sin embargo, presenta a los pintores como "casi iguales a un dios"[18] por su arte. Contradicción, pero activa: el mundo ya está ahí, creado; sea; pero el pintor lo restituye en su verdad y su belleza, lo recrea. Hay semejanza, también reconstrucción. En Bazin, hasta donde puedo entenderlo, la ventana se abre a un mundo que viene a imponerse por sí mismo, con la única condición de que la primera esté abierta. La parte humana es mínima. A diferencia de lo que sucede en Alberti, no se supone que el artista rivalice con el divino creador.

Siete. Retomemos a Bazin y tratemos de comprender cómo puede establecerse un "diálogo" (más o menos directo) entre el mundo y la ventana; en este caso, la de la cámara. Podemos hacernos una idea general con *La Région centrale* (1970-1971) (*La región central*) de Michael Snow. El principio de este filme es conocido: una cámara montada sobre un robot cuyo brazo articulado puede moverse en todos los sentidos, arriba, abajo, a la derecha, a la izquierda, y en todas las combinaciones de dirección, filma un paisaje desértico del norte de Quebec.

> Quise entonces hacer una película que utilizara el movimiento perfectamente circular de una cámara en todos los planos de una esfera hipotética y no sólo sus movimientos horizontales habituales y sus muy contados movimientos verticales. Pierre Abbeloos (un técnico cinematográfico de Montreal) y yo construimos un aparato capaz de hacer efectuar a la cámara movimientos oblicuos imaginados por mí sin autofotografiarse ni fotografiar a los operadores. No existía ningún equipo cinematográfico que permitiera esa operación.[19]

Desde que nuestros días y nuestras noches son observados por una multitud de cámaras de televigilancia, ya no cabe duda alguna de que la máquina cámara no necesita el encuadre de un ojo humano para filmar los elementos del mundo visible que se presentan ante ella. Lo que se registra como "vistas" puede no corresponder a ninguna mirada humana. Sin embargo, ¿cuál es el motivo de que, a continuación, esas tomas de vistas puedan ser visibles para un espectador? El hecho de estar reguladas (focal corta) de acuerdo con las "leyes de la óptica" y las de la perspec-

---

17. Sobre el tema de la *separación*, cf. el libro de Marie-José Mondzain, *Homo spectator*, París, Bayard, 2007.

18. L. B. Alberti, *De la peinture: 1435*, *op. cit.*, libro 2, § 25, p. 133.

19. Michael Snow (www.medienkunstnetz.de). Los movimientos de la cámara de Snow desafían constantemente al cuerpo humano como eje regulador de la mirada.

tiva que las acompañan, y de estar ligadas a la idea (clara o no) de un centramiento del mundo por los poderes del ojo, o del ojo como poder central. Puedo ver proyectada sobre una pantalla la película de Snow porque la cámara que la ha filmado estaba ajustada desde el inicio a las coordenadas de la visión binocular humana tal como el cine las imita. Y porque, a pesar de las contorsiones no humanas de la máquina, el embuste es lo primero, la expresión visible se asemeja a lo que podría percibir un ojo dotado de capacidades motrices extraordinarias. Centramiento antropomórfico del cine.

Cuando la máquina está "sola" frente al mundo, el hombre ya ha pasado por allí. Por una parte, las lentes de la cámara automática se han regulado como acabo de señalar; por otra, entra en juego el objeto temporal en que se convierte toda banda de imágenes y sonidos que desfilan en un proyector o un lector. Eso es lo que "humaniza" el automatismo de la cámara. *La región central* dura 196 minutos. En cuanto a las tomas de vistas de las cámaras de vigilancia, no tienen una duración limitada (no hacen obra). La visión de una cinta (película o video) exige empero que una misma duración, determinada o no, sea compartida entre la máquina –en este caso el proyector– y el espectador. Por sí sola, esa "sincronización" (Bernard Stiegler) reafirma el papel del hombre en una cuestión que parecía excluirlo. El cara a cara ambicionado por Bazin entre mundo y filme siempre está mediatizado, a la vez por la combinación de técnica y ciencia desarrollada desde el Renacimiento y por el lugar del espectador definido por el hecho de compartir una duración. Compartimos tiempo con las máquinas, y esas duraciones reglan nuestra relación con el mundo, lo traducen como nuestro. La cámara es medición del tiempo: un *reloj* que funciona a veinticuatro o veinticinco imágenes por segundo. Y sólo en ese tiempo reglado registra una sucesión discontinua de fragmentos, más o menos extensos, de la "escena" visible. Convengamos que se trata de una *reducción* y una *abstracción* del mundo, precipitado y condensado en el sistema de la máquina y no entregado a nosotros "tal como en sí mismo". Y recordemos que la primera película de la historia, *La Sortie des usines Lumière* (Louis Lumière, 1895) (*La salida de la fábrica Lumière*), se rodó tres veces, lo cual dio lugar a tres versiones diferentes (con sombreros, bicicleta, carreta y perro o sin ellos). La puerta de la fábrica, "ventana" abierta de par en par, dejaba salir oleadas de obreras, pero era conveniente conseguir que se cerrara antes del final del carrete de película (cincuenta y siete segundos). Por lo tanto, el primer filme es a la vez un documental (las verdaderas obreras) y una ficción (tres tomas con cambio de actuación y vestuario).[20] Es hora, quizá, de recordar la fórmula sintética de Christian Metz: "Todo filme es un filme de ficción".

Ocho. En esos años, tal vez 1963, me acuerdo de un debate entre Jean Rouch y Roberto Rossellini en la Unesco, coordinado por su amigo común Enrico Fulchignoni. La discusión versaba sobre el glorioso nombre de "cine verdad" que Rouch había tomado de Dziga Vertov. Rossellini lanzó esta frase consigna: "Las cosas están ahí, ¿por qué manipularlas?" Frase fatal. Debo confesar mi admirativo desconcierto, entonces, al escuchar esa vigorosa fórmula. Durante mucho tiempo me dije: eso es lo que define la dirección como puedo soñar con realizarla más adelante; y como la aprecio ya, en cuanto espectador, contento de no sentirme "manipulado". Pues lo que corre riesgo de "manipulación" en el cine no son "las cosas",[21] sino el espectador transportado por la puesta en escena. Toda "manipulación", es decir, toda disimulación grosera, toda propaganda, toda marca un poco acentuada, subrayada, reforzada, toda estratagema narrativa rápidamente descubierta; en resumen, toda retórica publicitaria, parecían ser entonces para los cinéfilos el testimonio de la mayor de las indignidades; y, para decirlo con exactitud, sólo ser aptas para abrigar cierto desprecio hacia el espectador, tenido por un ser débil, inmaduro e influenciable. Treinta años después, ese es el aspecto en el que hemos visto sobrevenir los cambios más terribles: nada o casi nada de lo que las compañías de televisión (tanto privadas como públicas) muestran en las pantallas carece de un comentario descriptivo y redundante, absolutamente latoso.

---

[20] Cf. Harun Farocki, *Arbeiter verlassen die Fabrik*, 1995 (*Trabajadores saliendo de la fábrica*).

[21] De todas maneras la sufren: es preciso instalar las máquinas, los decorados, los cuerpos, y además dar la corriente.

Todo se dice y se vuelve a decir, lo que hay que ver y lo que hay que pensar de lo que se ve o, mejor, de lo que se nos dice "ver". Es notable la adopción de ese modo lamentablemente didáctico por todos los canales de televisión del mundo, sin olvidar Arte, que se felicita de rumiar la lección para el televidente desesperado.

Más adelante, mucho más adelante, al retomar el trabajo sobre los filmes de Rossellini, reverlos y rodar *La Dernière utopie* (*La última utopía*),[22] volví de (y a) esa fascinación. Pronunciada por la boca misma del cineasta de *Stromboli* (1949) (ídem), *Viaggio in Italia* (1953) (*Viaje a Italia*), *El amore* (1947) (*El amor*), películas que también nos impresionan por la manipulación a la que someten a sus actores (Ingrid Bergman y Anna Magnani), la frase fatal me pareció teñida de una maravillosa duplicidad: Rossellini es también el cineasta de *Francesco, giullaro di Dio* (1950) (*Francisco, juglar de Dios*) y de *India matri bhumi* (1957) (ídem), dos filmes sublimes sobre la inocencia. Como él, yo había soñado con intervenir lo menos posible en lo que estaba filmando (*La Cecilia*, 1976). Y más adelante (*On ne va pas se quitter comme ça*, 1981), aproveché las *autopuestas en escena* favorecidas por los rodajes documentales. El término "documental", que no es el nombre de una categoría estable, no expresa a mi juicio otra cosa que *cierta relación con la ficción*:[23] si al llegar a la pantalla las diferencias entre "ficción" y "documental" sólo son convencionales y, en el transcurso de la función, parecen casi totalmente desdibujadas –relatos, historias, personajes e impulsos ficcionales en los dos casos; cuerpos filmados en los dos casos–, no sucede lo mismo en la práctica del gesto cinematográfico, es decir, en la génesis del filme. En una palabra, para lo que se da en llamar "ficción cinematográfica", el actor (profesional o no) hace *como si no lo filmaran*. Como si la cámara se hubiese vuelto *transparente*, invisible. (Volvemos a ello.) Esa es la ficción en el cine: mentir ante todo sobre sus condiciones de producción. En la relación documental, esa piadosa disimulación es imposible. No formados, no educados, no atrapados en un sistema convencional, la mujer o el hombre "mismos" que actúan no están en condiciones de *fingir que no los filman*. Muy por el contrario: lo que les pasa es precisamente que los filman, el acontecimiento en el que participan y que, caso más inusual en su existencia que en la del actor de profesión, lanza el tiro de dados del "todo o nada", del "de una vez por todas" y les da por eso un aliento, un renuevo de vida. ¿Por qué lo ocultarían? El hombre o la mujer comunes y corrientes, embarcados en una experiencia documental, la *disfrutan*, y esto no es tan *transparente*, sépase lo que se sepa al respecto.

En cuanto a la autopuesta en escena, puede asumir un sentido más amplio que la definición antropológica de origen.[24] Yo la calificaría como interacción entre el cuerpo filmado y la máquina filmante. Inevitable en la práctica del llamado cine "documental", esa interacción se comprende como el fantasma de una relación subjetiva con una máquina, la cámara en primer lugar, luego el magnetófono y más allá los técnicos que los manejan. Se imagina que esas máquinas tienen un lugar en el intercambio, en nombre del espectador desconocido y ausente a quien representan en el momento de la toma, pero al que no figuran –lejos de ello– y ni siquiera pueden remedar o evocar: espectador ausente que, de tal modo, es *proyectado* por el sujeto filmado. Lo cual equivale a que este último atribuya a las máquinas una mirada, una escucha, les suponga una atención, un interés e incluso un deseo por él. Algo impensado de lo que no se excluye el inconsciente. Digamos que es la máquina cinematográfica misma la que funciona como

---

[22] Jean-Louis Comolli, *La Dernière utopie: la télévision selon Rossellini*, INA-Vivo Film, 2006, noventa minutos.

[23] "Todo filme es un filme de ficción que reelabora ciertos contenidos inconscientes. El hecho de que la ensoñación sea despierta obliga a estructurar esos contenidos, a subordinarlos a una impresión de realidad, pero no los destruye. El espectador se deja ir al filme en los baches de su conciencia. Puede vivir otra relación de objeto, otro erotismo, otro vínculo con el amor. Las censuras ya no son las propias, sino las de la película. Hay en ello una obscenidad irreductible." Christian Metz, *Le Signifiant imaginaire: psychanalyse et cinéma*, París, Union générale d'éditions, 1977, col. "10/18", p. 63 [trad. cast.: *El significante imaginario: psicoanálisis y cine*, Barcelona, Paidós, 2001]. Aprovecho la oportunidad para recordar todo lo que debo a Christian Metz y su enfoque del lugar del espectador.

[24] Véase Claudine de France, *Cinéma et anthropologie*, París, Éditions de la Maison des sciences de l'homme, 1982, p. 367.

espejo, y no la pantalla ni la "ventana" de la cámara. Adjudico a la máquina los sentimientos de los que reboso, de los que ella me hace rebosar. Habría algo de un leve delirio, de una suave locura, en la relación que se entabla entre máquina filmante y cuerpo filmado, y me refiero a uno de esos cuerpos todavía no domesticados por el cine.

Pero ¿cómo no saber también que cualquier postura de retirada en la puesta en juego de una toma es una trampa; que la borradura del cineasta es un artificio tal vez más poderoso que la más llamativa marca de un estilo, de una voluntad; que la estrategia del camuflaje o del paso atrás es tan artificial y artificiosa como una manipulación más obscena y que sólo se deja entrever enmascarada, maquillada de inocencia y discreción? Rivette, el rosselliniano por excelencia, veía al director como un vampiro. Un vampiro que sólo reinaba de noche.

Pues la mera entrada de una cámara a un lugar cualquiera lo transforma en estudio, en escena. La fórmula rosselliniana quiere negar esa inevitable artificialidad. No nos sorprenderá encontrar en ella la postulación cristiana presente en Bazin: el mundo nos es dado, y es de una vez y para siempre. "Final de obra", como filma irónicamente Rouch al término de *Moi, un Noir* (1959) (*Yo, un negro*). Pero resulta que en su primera película, la soberbia *Fantasia sottomarina* (1936) (*Fantasía submarina*), Rossellini no vacila en ejercer la más ingenuamente exquisita de las manipulaciones. Los pulpos y los peces que actúan en esta breve historia de amor y miedo son animados por hilos que tira el propio joven director. Y esos hilos se dejan ver, como los de las marionetas interpretadas por Totò, Ninetto Davoli y Laura Betti en "Che cosa sono le nuvole" (Pier Paolo Pasolini, 1968) ("¿Qué son las nubes?"), episodio de *Capriccio all'italiana* (*Capricho a la italiana*). El mundo se presume dado al natural, pero se supone que el espectador, por su parte, no ve con toda claridad en él o bien "olvida", es decir, que *niega* las cuerdas y los trucos. Así sucedía con los efectos especiales cinematográficos, antes de la digitalización. Casi siempre burdamente hechos, eran visibles y se autodenunciaban como concentración de artificios. Sin embargo, se "creía" en ellos. Me doy perfecta cuenta de que la cosa se ve, pero hago como si pasara inadvertida.

Para Rossellini el mundo está ahí, sin duda, pero el cine no lo

deja tranquilo. El desorden del mundo es además una obsesión rosselliniana. El director se cuenta entre quienes ven llegar al cine como un aguafiestas. "No demuestro, repite el cineasta, muestro."[25] Ahora bien, por "antidemostrativo" que se pretendiera, mostrar es extraer la cosa mostrada de su "vida" fuera del filme, de su contexto no cinematográfico, para llevarla a otro conjunto viviente, suministrarle otro contexto. Mostrar, como resultado, es poner de relieve y por lo tanto en cuestión, y por lo tanto en duda. Además, el hecho de creer que no se hace sino mostrar supone un recurso implícito a una disposición previa a creer, como el fiel cree ante la hostia y el vino que "este es mi cuerpo, esta es mi sangre". Está ahí y no está ahí. El cine menos activista invierte una vez más la polaridad del mundo y toda toma de imágenes hace pasar la escena filmada –sin jugar con las palabras del laboratorio– de lo positivo a lo negativo. Eso es lo que coincide –a pesar de su controversia– con la obra sin final de Rouch. ¿Será tal vez que el cine efectivamente realizado por Rossellini difiere del que le habría gustado realizar? Me parece que en él la destrucción es el resultado de la construcción y no a la inversa (como en la dialéctica maoísta). El mundo ya no es tal como en sí mismo, ayer, nos parecía dado. Creer en él sería dejar de creer en el cine. Si el cine, poder de destrucción, puede no obstante *salvar* algo del mundo, es porque este ha perdido ya mucho de su poder y quizá de su sustancia. Los *sunlights* expulsaron las sombras del jardín del Edén. Así, el cine se celebra a sí mismo como *huella* de la muerte: muerte del cine pero también del mundo que respaldaba ese cine. Por ejemplo: *Sunset Boulevard* (Billy Wilder, 1950) (*El ocaso de una vida*).

Resta convenir en que todo esto, astucia o no, manipulación más o menos explícita, más o menos visible, sólo es cuestión, precisamente, de *estilo*. Es decir, de un sistema de marcación y demarcación que sitúa el gesto artístico en una esfera *crítica* (*histórica*) en la que no tiene lugar, que se sepa, el gesto divino. La epifanía está por encima de toda sospecha. La práctica real, no hipostasiada, sigue teñida de torpezas, fallas, fracasos, contradicciones, sudores y manchas que le otorgan unicidad y singularidad con tanta certeza como lo haría el "milagro" de un encuentro liberado de toda mediación. Si concebimos que las máquinas puedan tener "relaciones", hay alguna posibilidad de que sea con nuestros cuerpos, conciencia e inconsciente combinados. ¿No sabemos que muchas máquinas, si no la mayoría, se imaginan y calculan para servir de prolongación al cuerpo humano? Son prótesis (André Leroi-Gourhan, Gilbert Simondon, Bernard Stiegler). Pero la cámara prolonga a la vez el ojo y el límite. El encuadre limita nuestra mirada al ejercer sobre ella una violencia no simbólica. Pues en el cine el encuadre siempre está, percibido o no y ya se le preste o no atención. Siempre presente a la espera de ser descubierto como tal, como lo que limita la porción de visibilidad accesible al cine. Ahora bien, ese encuadre se revela cuando *la cosa se mueve*, panorámica, *travelling* o *zoom*. El movimiento es en el cine una potencia del encuadre, no actual, actualizable. Como es obvio, no sucede lo mismo en la fotografía. Y a diferencia además de esta, en el cine el encuadre ya no se define únicamente en términos de espacio o superficie, sino de duración, de tiempo. El encuadre es una duración. Esta duración hace que los elementos encuadrados y no encuadrados lleguen (o puedan llegar) a *jugar* con los bordes del encuadre e inscribir en él una fragilidad, una precariedad e incluso una malicia de lo visible. Si en el cine mi mirada no está encuadrada, no es porque yo vea el encuadre por medio de los dos ojos (en principio) y tampoco porque, como resultado, ese encuadre se inscriba en mi campo visual corriente. La encuadra el límite del encuadre y el de la duración. Esta doble limitación es la restricción misma por la que pasa la formalización cinematográfica.

---

[25] Testimonio de Claudio Bondi en J.-L. Comolli, *La Dernière utopie...*, *op. cit.*

Si hay que comprender la "ventana", habría que hacerlo de acuerdo con el otro gran precepto baziniano: "El encuadre es un ocultador". Encuadrar es sustraer a la vista todo lo que no está en el encuadre. En cuanto ocultador, este no sólo encubre una parte más o menos importante de lo que se deja ver del mundo visible, del campo visual, sino que impide ver lo que aún no está encuadrado o lo que ya no lo está. En otras palabras, encuadrar es ocultar una detrás de otra o una por otra una sucesión de acciones temporales pasadas y futuras. La hipótesis de la ventana abierta no se sostiene frente al poder del encuadre como ocultador, *forma activa*, ora invisible ora visible, a veces perceptible y a veces imperceptible. El encuadre es una oscilación entre conciencia del contorno y conciencia del contenido. Ese *vaivén* sitúa el lugar del espectador en el entredós, la ambivalencia. En el cine vemos de otra manera que en la vida. Con un ojo único, desde un lugar asignado y una inmovilidad consentida, a través de anteojeras aceptadas. El ocultador es más opresivo que la ventana. Da acceso al drama que es el advenir a lo visible, el pasaje en el tiempo, la entrada o la salida de campo. La sustracción afecta desde el inicio toda definición "positiva" del querer mostrar. Querer mostrar es querer disimular. El juego del ocultador coincide aquí con el juego de escondidas del principio de narración: no decirlo todo, no revelarlo todo, diferir las resoluciones, dejar flotar los equívocos. El encuadre ocultador cinematográfico es a su manera una condensación narrativa. *Lo que permite continuar es lo que no está presente.*

Hay otro sentido para "mostrar es ocultar". Lo que se muestra ocupa el lugar y hace las veces de lo que no se muestra. Lo visible actual sustituye a otro visible, sepultado debajo del primero y convertido en inactual. Lo que no está allí, tras haber estado, asedia a lo que está. En el núcleo de lo visible, en su nervio, lo no visible. Bajo la imagen, la pantalla. Bajo la pantalla, la pared.[26] Es otro sentido del "ocultador": el ocultador es una pantalla, la pantalla es un ocultador. Y hay un matiz más: en el centro mismo del encuadre, ¿qué vemos? ¿No mucho, quizá? El cine hace dudar de la facultad de ver. Nada más cinematográfico que el cuento "La carta robada", tomado de Edgar Allan Poe por Jacques Lacan:[27] lo que no debe verse se expone a plena luz en el centro de la imagen. Por esta razón, en el cine "ver" no es suficiente y en cierto modo falta a su lugar. Se trata de desear ver o de creer ver, de ahondar lo visible, ponerlo en duda y también apartarse, tal vez, para empezar a ver.[28] Se conoce la historia ejemplar contada por Harun Farocki en *Bilder der Welt und Inschrift des Krieges* (1988) (*Imágenes del mundo y epitafios de la guerra*). Fábula moderna. Hizo falta una miniserie norteamericana sobre los campos, *Holocaust* (1978) (*Holocausto*), para que un funcionario de la CIA fuera a verificar en los archivos de la Fuerza Aérea de los Estados Unidos que los bombarderos norteamericanos, en efecto, habían sobrevolado Auschwitz en 1944-1945 y fotografiado sus instalaciones. Esas fotos aéreas habían sido vistas, pero no leídas. Todos los detalles de la industria de la muerte estaban allí, fotografiados. Pero el ojo no estaba: no se veían los crematorios de Birkenau sino las instalaciones industriales de Auschwitz-Monowitz. Habría que esperar treinta años y la conmoción suscitada por una ficción televisiva para que esas imágenes fueran por fin miradas como lo que eran, las fotos del campo de la muerte en actividad.

---

[26] G. Wajcman, *Chroniques du regard...*, *op. cit.*

[27] Jacques Lacan, "Le séminaire sur *La Lettre volée*", en *Écrits*, París, Seuil, 1966, pp. 11-61 [trad. cast.: "El seminario sobre «La carta robada»", en *Escritos*, vol. 1, Buenos Aires, Siglo XXI, 1988]. Algunas películas ponen en escena (a su manera) esta proximidad entre ceguera e hipervisibilidad. Por ejemplo, la secuencia inicial de *Snake Eyes* (Brian De Palma, 1997) (*Ojos de serpiente*).

En una palabra, el cine actúa como ejercicio, es decir, *reeducación* de la mirada y la escucha. Al ponerlas en juego, pone de manifiesto las insuficiencias de esas facultades y apunta a su límite mismo: la ceguera en el centro del ver, la sordera de la escucha.

Nueve. Toda la disputa en torno del "aparato de base" y sus determinaciones ideológicas, de la que "Técnica e ideología" es una especie de reseña partidista, podría entonces reescribirse hoy, a la distancia, como el enfrentamiento de dos concepciones estéticas. La primera (que puede calificarse de "clásica") supone la borradura de las huellas de la elaboración de la obra, del proceso de creación, del trabajo mismo. El gesto que da la obra se presenta como "puro", virgen de todo esfuerzo, más acá o más allá de todo resultado, milagrosamente indemne a la acción de la materialidad que lo sostiene. Magia de la puesta en escena: transparencia.

Tal vez habría que insertar el circo en el árbol genealógico del cine. También en él hay máquinas y cuerpos, hombres y animales, luces y espectadores. Y además, esta frase magnífica de Alexis Gruss (cito de memoria) que responde a quien le habla de "su arte": *el arte es trabajo borrado por trabajo*. ¿Se puede desplazar esta fórmula hacia el cine? No creo, justamente en cuanto se pasa por máquinas. En el cine, grabación y proyección, análisis y síntesis van a la par. Cada "imagen", cada fotograma, sólo puede aparecer fugazmente si borra al mismo tiempo a su predecesor, para ser borrado de inmediato, a su vez, por su sucesor. Aparición y desaparición, inscripción y borradura son una y la misma cosa. Lo que se borra es lo que se inscribe como huella. La borradura deja huellas, y estas son las de la falta de borradura del trabajo.

La otra manera, en contraste, deja ver o entrever algo de sus condiciones de producción, fases contradictorias del proceso de producción de la obra. La máquina cine se muestra, hace notar su acción, aun cuando esta no se filme explícitamente; digamos que, cuando está fuera de campo, no está fuera de escena.[29] Y cuando se la filma, como en *Chelovek s kino-apparatom* (Dziga Vertov, 1929) (*El hombre de la cámara*),[30] esa puesta en abismo se deja leer con cierta duplicidad. Por un lado, hace ver el proceso material y técnico que produce el filme. Pero por otro, ese develamiento del embuste no impide el desarrollo del filme en el proyector, es decir, la síntesis que permite "ver" cómo funciona el análisis. En la pantalla, el movimiento se coagula y un foto-

---

[28] Ayer, hoy, profesionales del cine, John Ford, Jean-Luc Godard, Danièle Huillet y Jean-Marie Straub, Abbas Kiarostami, fundan una parte de su puesta en escena sobre la *duda* de que baste con "mostrar" para hacer ver (o hacer oír). Lo cual puede decirse de otra manera: el espectador comienza por experimentar el hecho de que no ve, de que no escucha (no tan bien). El filme está ahí para enseñarle a ver y escuchar mejor.

[29] Señalo de paso que la puesta en abismo (cine dentro del cine) se generaliza por la fuerza de las circunstancias y que, como resultado, pierde su dimensión didáctica (Brecht). ¿Habría en nuestra vida cámaras por doquier, excepto en las películas?

[30] Cf. Jean-Louis Comolli, "L'avenir de l'homme? Autour de *L'Homme à la caméra*", en *Voir et pouvoir...*, *op. cit.*, pp. 228-255 [trad. cast.: "¿El porvenir del hombre? En torno a *L'Homme à la caméra*, Dziga Vertov", en *Ver y poder...*, *op. cit.*, pp. 236-258].

grama dura más que la fracción de segundo que le corresponde. La película se detiene pero la proyección continúa. Por efecto de una paradoja muy brechtiana, la ruptura del efecto de ilusión no pone fin a la escena, ni a la pieza, ni al dispositivo teatral, y se convierte así en la reactivación del deseo de ilusión. La suspensión de la ilusión es deseo o promesa de ilusión aún por venir. Esa es la *fatalidad ficcional* del cine, que reduce la distancia entre lo que llamamos "documental" y lo que llamamos "ficción", y los resitúa en el juego de un roce. No hay uno sin otro. Reactivación, trastorno, vértigo (Kiarostami). Cuando las máquinas se hacen olvidar, saltamos hacia el lado ficcional del cine; cuando vuelven a la superficie (miradas cámara, autopuestas en escena, cámara filmada), volvemos con ellas al lado documental (*Redacted* de Brian de Palma [2007] [ídem] es una ficción que remeda los efectos "documentales" de lo real, producidos por las cámaras de nuestros días: de aficionado, de prensa, de vigilancia, de la *web*, etc.). Se me concederá que ese juego de ida y vuelta es lo que tensa el resorte cinematográfico; lo que hace del lugar del espectador un molinete sin fin en el que "verdad" y "falsedad", naturaleza y artificio, espontaneidad y preparación, libertad y trabajo, se componen sin cesar de oponerse. El espectador *no sabe* qué pasa con la manipulación. El filme le enseña incluso a *no saber, a aceptar no poder saber*. Por eso hay alguna posibilidad de que duda y creencia sean en el cine (y sólo en el cine) una sola y la misma cosa. Vuelvo a Rouch: "cine verdad" es del orden de la paradoja necesaria. No se trata más que de *creerla*: una muy extraña definición de la verdad.

Del cine pasado, del cine presente, yo saboreaba las dos maneras. Con armazones visibles y sin ellos. ¿De dónde procedía ese eclecticismo (que aún no se consideraba un vicio ideológico)? Por un lado, me gustaba que el cine inflamara el mundo y, como quien no quiere la cosa, lo hiciera vomitar (Mizoguchi, por ejemplo). Por otro, lo resuelto del gesto (en Oshima, por ejemplo), su brillo, me dejaban sin aliento. Deseaba del cine, a la vez, la parte de sombra y toda la luz posible. Quedaba por entender que los contrarios pueden completarse y sostenerse, girando uno alrededor de otro como "derecho" y "revés" de una cinta de Moebius; que ese encuentro de los polos opuestos actúa particularmente en el cine; como en el taller del alfarero, que la belleza está en el azar del defecto, y, como en Caravaggio, que la "mayor cantidad de luz" es la que tiende la sombra más densa. Ni Mizoguchi ni Oshima, por lo demás, temían los pares brechtianos, pusilanimidad y coraje, vergüenza y nobleza, indignidad y gracia...

Hacían falta las dos cosas: el código, compartido por la mayoría, por ejemplo el de la transparencia de la puesta en escena, y lo que rompía el código o lo eludía, la singularidad de una escritura desconcertante.

Restaba dar ese paso dialéctico. Se dio en un movimiento de conjunto. Rivette había transmitido el mando (1965). Nosotros (Narboni y yo) apoyaríamos la revista sobre las bases que él había sentado. Apertura al pensamiento contemporáneo (Barthes, Lévi-Strauss, Foucault, Metz, luego Deleuze, Legendre, Schefer, Virilio, Baudrillard...); adopción o toma de herramientas teóricas del psicoanálisis ya lacaniano y del marxismo althusseriano; revalorización de los "clásicos"; toma en consideración de las dimensiones ideológicas y políticas en la historia del cine ("Cinéma/idéologie/critique", con Jean Narboni, 1969); interés en el cine documental (ante todo Rouch, luego Perrault; con Louis Marcorelles y "Le détour par le direct", también de 1969), y, acaso en primer lugar, reconocimiento crítico y apoyo activo a los "nuevos cines" a través del mundo: los primeros filmes de Jean-Marie Straub y Danièle Huillet; los de Jerzy Skolimowski, Glauber Rocha, Miklós Jancsó, Jean-Pierre Lefebvre y Gilles Groulx, Bernardo Bertolucci y Marco Bellocchio, Ousmane Sembène, Otar Iosseliani; y el nuevo cine norteamericano, John Cassavetes, Robert Kramer, Shirley Clarke... Así, nos sentíamos capaces de unir los dos extremos: politización del cine y crítica de la "ficción de izquierda" (Daney); una nueva travesía de la historia del cine, un reexamen de Hollywood y, al mismo tiempo, las películas más nuevas.

Comienza entonces una aventura intelectual colectiva, no sin derivas ni fijaciones, en la que nos encontramos bajo el patrocinio de Daniel Filipacchi y Jean-Louis Ginibre, antes de volar con nuestras propias alas. A bordo, Jean Narboni, Jean-André Fieschi durante un tiempo, Jacques Bontemps, luego Pascal Bonitzer, Sylvie Pierre y Jacques Aumont, Bernard Eisenschitz, Jean-Pierre Oudart y Serge Daney, Pascal Kané, Jean-Claude Biette, Pierre Baudry y Michel Delahaye, que venía del primer equipo y con quien rompimos. (Serge Toubiana, Alain Bergala, Serge Le Péron y Philippe Pakradouni se nos unieron más adelante.) Acuerdos y desacuerdos cordiales o no. Me acuerdo de una especie de crisol en el que fusión y fisión se iniciaban sin decir agua va y terminaban del mismo modo, según el más agotador de los regímenes alternativos. En resumen, lo que suele llamarse "un grupo", desgarrado y desgarrador como todos los grupos. ¿Qué eran para nosotros, en los *Cahiers*, esos años en torno de 1968, en Francia, en Europa? Los de una conjunción sorprendente. La *Nouvelle Vague* precede por casi diez años a mayo de 1968, pero al mismo tiempo lo anuncia y lo colorea. Desde el aquí y el ahora, vuelvo a ver esos años como si el impulso de mayo los expresara y los quebrara a la vez. Narboni ha escrito sobre esa época páginas mucho más precisas que las palabras que le dedico aquí.[31]

Diez. Más allá de la querella estética y de sus apuestas ideológicas (enmascarar o desenmascarar las huellas del trabajo), la cuestión toca al *funcionamiento mismo del aparato de base.* Mi hipótesis es que en el cine, las huellas del trabajo simplemente no pueden borrarse (si es que se puede hacerlo en otras prácticas artísticas). ¿Por qué? Porque en el cine se trata en lo esencial de un *trabajo de máquinas*, que no han sido concebidas para desaparecer en su propia obra y dejan todo tipo de marcas (la regularidad, por ejemplo, o la duración), además de ocasionar, lo hemos señalado, reacciones visibles y registrables de parte de los cuerpos con los que se topan. Por el lado del espectador, lo sabemos, el cine es *cosa mentale*.[32] Pero por el lado de la puesta en escena y la fabricación, será *maquinal.* Y salvo que supongamos espectadores que *no quieran ver*, un *travelling* sobre rieles, hacia adelante, lateral o hacia atrás, cualesquiera que sean la gracia (Max Ophüls) o la delicadeza (Alain Resnais) que lo inspiren, o un movimiento de grúa, cualquiera que sea la aspiración que concreta para escapar a la gravedad (Mizoguchi), siguen siendo movimientos visibles como tales y no pueden no ser advertidos, recibidos como decisión de hacer mover una máquina con respecto a un o unos cuerpos o un decorado.

Al movilizar y desplegar máquinas, la puesta en escena cinematográfica se torna visible como tal. Los movimientos de aparato, en efecto, a veces están ligados a los movimientos de los cuerpos filmados –para unirlos– y a veces se apartan de ellos, para separarlos. Pero en todos los casos, la cámara "dice" los desplazamientos, tanto los suyos como los de los cuerpos (o los móviles) en escena; los dice sin confundirse con ellos. Los movimientos de aparato, las variaciones de focal, las sombras, las luces, todo lo que produce un efecto, aunque sea de manera casi imperceptible, designa el artificio en obra y pone distancia con respecto a la naturaleza. El enfoque histórico de la diferenciación de los valores de planos, del más largo al más cercano (pienso en el trabajo de Jean Mitry,[33] una de las referencias principales de "Técnica e ideología"), pone así de relieve la hipótesis de una visibilidad implícita de la máquina filmante. E incluso de su "autonomía": para poder hablar de primer plano, de plano largo o medio, de *travelling*, etc., hay que imaginar ante todo que la máquina filmante puede ser móvil, desplazarse, cargarse. *El hombre de la cámara* despliega el abanico de esas posibilidades hasta hacer de la cámara sobre su trípode un personaje animado que, sólo en la escena, baila, se dobla y brinca, a capricho de la simple magia de

---

[31] Invito al lector a remitirse a él: Jean Narboni, "Les futurs antérieurs", en Jean-Louis Comolli, Gérard Leblanc y Jean Narboni, *Les Années pop: cinéma et politique, 1956-1970*, París, Bibliothèque publique d'information, Centre Pompidou, 2001. Sobre este período (1965-1975), cf. Jacques Rancière, "Postface", en Alain Faure y Jacques Rancière (comps.), *La Parole ouvrière: 1830-1851*, segunda edición, París, La Fabrique, 2007 (primera edición: París, Union générale d'éditions, 1976, col. "10-18"), y Jean-Claude Milner, *L'Arrogance du présent*, París, Grasset, 2008 [trad. cast.: *La arrogancia del presente*, Buenos Aires, Manantial, 2010].

[32] El ejemplo del campo-contracampo ha sido analizado como *raccord* más mental que material. Esta es una acepción de la noción de sutura reelaborada por Jean-Pierre Oudart, "La suture", *Cahiers du cinéma*, 211, abril de 1969, pp. 36-39, y 212, mayo de 1969, pp. 50-55.

[33] Jean Mitry, *Histoire du cinéma*, vols. 1 y 2, París, Éditions universitaires, 1967-1969.

la toma de vistas imagen por imagen. En una de las más fuertes puestas en abismo de la historia del cine, la máquina se convierte en una entidad aparte, un ser al margen, parodia de los cuerpos humanos que reserva sus gracias a la otra máquina que la filma.

Once. Uno de los más célebres operadores de Lumière, Alexandre Promio, pasa por ser el inventor del primer *travelling* de la historia del cine. Era en Venecia. Promio había puesto la cámara en un barco y filmaba el desfile de los palacios que bordean el Gran Canal. Al despachar su minuto de película a Lyon, confesaba sus dudas: ¿el espectador (también completamente neófito en materia de cine) iba a soportar ese nuevo tipo de movimiento, tan poco "natural"? ¿Esos palacios que se movían solos a lo largo del agua? ¿Esas masas de piedra que hacían el efecto de ir al encuentro del espectador no iban a espantarlo? ¿Inmuebles (inmóviles) vueltos móviles? Sabemos hasta qué punto el miedo es un motivo constante de los primeros tiempos del cinematógrafo. Los espectadores se asombran de haberlo sentido en la misma medida en que admiran esa representación capaz de suscitarles temor. Pero el temor de Promio y el que sentían los primeros espectadores no son del todo del mismo orden. En el caso de la locomotora proyectada sobre la pantalla del salón indio del Grand Café de París y que avanza hacia la cámara (hacia nosotros, espectadores), se da el reconocimiento de un fenómeno relativamente trivial en una estación, que resulta sorprendente en el salón de café parisino. Desplazamiento, *extrañamiento* (Ginzburg). Al mismo tiempo, se da la aparente neutralidad del plano fijo que hace efecto de transparencia y tranquiliza a la vez. La máquina filmante no se mueve; la que lo hace es la otra, la filmada, la locomotora.

Si el espectador no advierte el encuadre, es ante todo porque este, al quedar fijo, no se autodesigna. En el caso de los palacios del Gran Canal, el movimiento es real: el encuadre se mueve junto con el barco que transporta la cámara; pero Promio se inquieta: ¿será ese movimiento percibido como tal (una innovación: un cinematógrafo móvil) o, en primer lugar (y es esto lo que vale para todos los otros filmes que podían verse en la época), como un *no movimiento*: un *encuadre fijo* que da cabida al movimiento de los edificios, exactamente como ese mismo encuadre fijo podía hacerlo algunos meses antes con el movimiento de la locomotora? Se correría así el riesgo de ver algo extraño y perturbador: ¡los edificios que se deslizan a lo largo del agua y *atraviesan la imagen*! Promio teme una confusión entre la percepción de los movimientos en el encuadre y la del movimiento de este mismo. Inmovilizados en su asiento, los primeros espectadores tuvieron sin duda dificultades para imaginarse transportados por el movimiento de la cámara. En todo caso, la cuestión queda planteada. El movimiento en el encuadre parece *más real* que el movimiento del encuadre.

Se sabe que las experiencias de óptica propuestas por la teoría guestáltica nos hacen ver ora el fondo, ora la trama del dibujo.[34]

---

[34] "Todo el mundo conoce hoy los autoestereogramas aparecidos en años recientes que están compuestos de una imagen única en la que el ojo no reconoce en principio ninguna figura, sino solamente un conjunto más o menos repetitivo de motivos de colores. Al mirar desde cierta distancia, y a costa de algún esfuerzo, se logra acomodar la vista no en el plano del estereograma, sino sobre una línea de horizonte virtual, situada por detrás de ese plano: la imagen plana se transforma entonces en un marco abierto a una pequeña escena tridimensional, desplegada en varios niveles de profundidad y poblada de formas perfectamente identificables. Se trata en suma de un caso de «ambigüedad perceptiva»: un mismo soporte gráfico permite dos percepciones radicalmente diferentes. Algunos tal vez comparen la imagen del comienzo a una sensación aún confusa, y la escena tridimensional que la sigue a una verdadera percepción que retoma como material la precedente. Los guestaltistas dirán por su parte que se trata simplemente de dos percepciones distintas, en las que se expresan dos organizaciones ligadas, cada una, a una actitud diferente del sujeto. Por lo demás, se agrega a ello una tercera actitud, más analítica, mediante la cual el observador, apelando a su memoria, consigue identificar elementos gráficos comunes a las dos organizaciones. Pero esto no significa que la primera imagen –aun cuando en cierto sentido sea menos satisfactoria– deba considerarse como un mero material e incluso una etapa en la construcción de la segunda (que recombine sus elementos para armar formas y crear la impresión de profundidad). Hay en rigor –si queremos expresarnos de esta manera– un material común a todas esas operaciones perceptivas, pero es anterior a las dos imágenes y ninguna de ellas lo hace «ver» mejor que la otra." Victor Rosenthal e Yves-Marie Visetti, "Sens et temps de la *Gestalt*", *Intellectica*, 28, 1999, pp. 147-227.

Según este principio de alternancia, supongo que en un primer momento el encuadre no es perceptible en cuanto tal. La fijeza sí lo es. Pero no el rectángulo de luz enmarcado por la oscuridad. A decir verdad, el encuadre no está hecho para ser visto. Y sin embargo está ahí, causa y condición de la imagen, homotético de la pantalla. Se impone, en consecuencia, y la mirada del espectador lo sufre. Ahora bien, todo sucede como si lo encuadrado fuera la mirada del espectador posada en la pantalla y no esta misma. Y si es así, estamos frente a una de las primeras violencias del gesto cinematográfico, lo cual debería llevar a advertirlo. Pero como la imagen está rodeada de negro y sólo se ve el rectángulo luminoso recortado sobre la pantalla, el encuadre puede en cierto modo seguir siendo "invisible", "latente". Hace falta un esfuerzo de adaptación para distinguirlo y no atenerse a lo que "contiene", a lo que muestra. Así podría comprenderse el *leitmotiv* baziniano: cuando la ventana está abierta, podemos olvidar la realidad del encuadre y ver al mundo hacernos el favor de situarse y desplazarse por sí mismo en la ventana, con el resultado de perderla de vista y no tener ya que ocuparnos más que de aquel. Ahora bien, la renegación perceptiva del encuadre participa plenamente de lo que *naturaliza* la operación cinematográfica. "El tren es sobre todo un lugar donde el viajero inmóvil está sentado y mira desfilar un «espectáculo» enmarcado."[35] Aquí se destaca la homología entre ventana y cuadro, como lo harán las ventanillas de automóvil a menudo filmadas por Abbas Kiarostami.

¿Encuadre fijo, mundo móvil/encuadre móvil, mundo fijo? La cuestión ya no se plantea. Todo pasa como si hubiéramos aceptado invertir el movimiento tal cual se da vuelta un guante: el movimiento real de la cámara entraña en lo sucesivo un movimiento imaginario sincrónico en el espectador. Las sensaciones invertidas del comienzo, ilusiones en la ilusión, fueron corregidas y luego olvidadas y reprimidas. El desplazamiento imaginario ligado a los movimientos de aparato da acceso por el lado del cuerpo espectador a un goce de virtualización, ubicuidad y simultaneidad. Me transporto mágicamente de lugar en lugar (la alfombra mágica de la pantalla), por doquier y por todos los tiempos. Educado por el cine, esa escuela, el espectador reconstruye una coherencia entre sus sensaciones comunes y corrientes (me muevo en un mundo fijo) y lo que siente en aquel (lo que se mueve es la cámara, no la casa). Naturalización de la escena, otra vez. Permítaseme dejar abierta la pregunta de Promio. ¿Y si era el mundo el que se ponía a mover en el encuadre? ¿Y si el cine aparecía históricamente para acentuar ese momento de báscula en el que el mundo vacila?

Doce. Demos un ejemplo más de esa abstracción del encuadre real. En *Kid Auto Races at Venice* (Henry Lehrman, 1914) (*Carreras sofocantes* o *Carreras de autos para niños*), que pasa por ser el primer filme donde Carlitos [Charlot] aparece con su vestimenta, hay puesta en escena –esas son las palabras– de la relación ambivalente de un hombre (el vagabundo Carlitos) con una máquina (la cámara montada sobre un pie y atendida por un operador y un asistente). El vagabundo no puede dejar de entrar en el campo de la cámara que filma la carrera. Lo expulsan de él el asistente, el operador, el policía, etc., a veces con buenas maneras, otras, las más, con brutalidad. Sin embargo, el aguafiestas siempre vuelve a situarse en el lugar que adivina –precisa intuición– como *el encuadre*. Pero ¿cuál?

La descripción de lo que sucede en ese breve filme no puede dejar de ser retorcida: se trata de uno de los primeros casos sistemáticos de puesta en abismo. Una cámara filma una cámara que filma un espectáculo o, la mayoría de las veces –como aquí–, un cuerpo. Por regla general, vemos la cámara filmada y no la filmante, aunque el papel decisivo de esta no pueda negarse: hay filme, hay imagen de una cámara en ese filme. Y si hay filme, es porque una cámara filma la cámara que está filmando (ficción). La cámara filmante es invisible, pero está lógicamente presente. Es exactamente lo *imposible* de la cámara filmada.

Ahora bien, Carlitos entabla visiblemente una relación amorosa con la cámara filmada (llamémosla cámara 1, y a la otra, la cámara filmante, cámara 2). No puede prescindir de ella, se mira en su lente, cobra forma en su encuadre. Vemos toda esa maniobra. Y lo que vemos pasa sin duda por el encuadre de la cámara 2, verdadero objeto de amor, en consecuencia, por parte de Carlitos. La cámara 1 sería la causa aparente; la 2, la causa real. La relación, ya lo he dicho, tiene sus objetores: los hombres que manejan la cámara 1 se esfuerzan por eyectar a Carlitos de su encuadre, pues quieren ante todo obtener imágenes de la carrera sin *ese cuerpo de más*. Ahora bien, los reiterados intentos de expulsar al entrometido son evidentemente filmados por la cámara 2. Si se supone que Carlitos es expulsado del encuadre de la cámara 1, no lo es del encuadre de la cámara 2, que filma toda la acción, incluida la cámara 1. Reiterémoslo: expulsado de un encuadre, Carlitos permanece en el otro. Nos vemos, por lo tanto, en la necesidad de *imaginar* el encuadre del que es excluido, porque no cesa de incluirse en el encuadre que vemos efectivamente, el de la cámara 2. No vemos lo que ve el operador de la cámara 1, porque lo vemos ver, lo vemos dar vuelta a la manivela, lo vemos dejar de hacerlo para empujar al vagabundo impenitente. Podemos, por consiguiente, hablar de *campo imaginario*.

---

[35] Jean-Louis Leurat, "Les chemins de fer", en Michel Marie (comp.), *Le Cinéma en perspective: une histoire*, París, Nathan, 1992. Raymond Bellour, *Le Corps du cinéma: hypnoses, émotions, animalités*, París, POL, 2009, desarrolla este parentesco.

Salido del encuadre, el vagabundo (admirable en sus muecas, su seducción y su autoseducción) siempre está encuadrado. Rechazado del campo supuesto de la cámara 1, y en el momento mismo en que se presume que ha sido expulsado de él, está siempre en el campo de la cámara 2. Esta construye un encuadre que actúa como el *fuera de campo* de la cámara 1. Lo cual equivale a decir: ¿dónde está el fuera de campo si se ha convertido en campo?

Vayamos más lejos. Un *raccord* a ciento ochenta grados debería hacernos ver *que sólo vemos lo que sucede a costa de la represión de las circunstancias reales que permiten esa visión*. Esta vez, la cámara 1 y quienes la atienden ya no son filmados por la cámara 2 de espaldas, sino de frente. Entre ellos y nosotros, entre esa cámara y nuestra mirada, se interpone el incansable Carlitos, que se va, vuelve y ocupa un espacio que no puede sino ser el mismo que encuadra la cámara 1.

Pero... esa cámara que vemos de frente... ¿qué puede entonces encuadrar, como no sea, al mismo tiempo que a Carlitos, la cámara 2 que está filmando la escena, la cámara "real"? Las dos cámaras están frente a frente. Una inmemorial memoria nos hace saber que "frente a frente" quiere decir: situación de reciprocidad, intercambio de miradas. Sin embargo, no se produce nada parecido. La cámara 1 no filma otra cosa que los contoneos de Carlitos. *Como si sólo estuviera este, como si no hubiese otra cámara frente a ella*. Ficción. El espectador se ve obligado, por lo tanto, a anular mentalmente la cámara que filma para no ver ya más que la cámara filmada, a pesar de que esta, si filmara de verdad, no podría sino filmar, detrás del cuerpo de Carlitos, la cámara que está frente a ella. Podríamos dar a esta figura el nombre de *contracampo imaginario*.

Este cortometraje es ejemplar: desmonta la lógica de nuestra ceguera, de manera tal que el encuadre que vemos no es aquel en el que se desarrolla efectivamente la acción (el juego de Carlitos con los bordes del encuadre de la cámara filmada), sino su complemento: el juego de Carlitos con el encuadre de la cámara filmante. El encuadre real (cámara 2) se mantiene *invisible como tal, es decir, en cuanto oculta*. El encuadre imaginario (cámara 1) *fagocita y absorbe el encuadre real*. Vampirización del espectador. Lo que vemos no existe para la cámara que supuestamente lo filma. Y la cámara que filma concretamente la situación (la cámara 2) termina por ser coextensa con el campo visual humano no limitado, no encuadrado, *natural*. *Como si el encuadre determinado por ella no existiera en sí mismo, no tuviera realidad alguna*. De tal modo –cosa extraordinaria–, Carlitos no sale del campo ni siquiera cuando lo expulsan del encuadre. Está ese cuerpo que no deja de mantenerse en el encuadre, de obstaculizar la mirada del camarógrafo, de llegar a ocupar el campo del espectador, precisamente como si fuera la prolongación misma de nuestra mirada, su tope, su único objetivo. Carlitos juega con el encuadre, encanta sus márgenes, pone su cuerpo en el centro de todo lo visible. El encanto del cine se adivina desde el comienzo. No se apagará.

Trece. Caeríamos en una contradicción en los términos si supusiéramos una puesta en escena sin manipulación. La cuestión reside más bien en las lógicas de las maneras de hacer (que son, como se sabe, formas de pensamiento). En suma, hay que examinar e interrogar las maneras mismas de manipular. Según qué medios, con qué fines, en qué perspectiva moral y política. La puesta en escena como manipulación se señala pues en la pantalla de la sala al darse a ver, al hacer ver cómo filma filmando (si me atrevo a decirlo). Este autocuestionamiento es del mismo orden que la publicidad de las manipulaciones de la opinión en la época de los medios masivos. Para manipular la opinión, esos medios deben publicar (o programar, difundir, etc.) las informaciones manipuladoras. Como resultado, ellos mismos imprimen o archivan las huellas de la manipulación. La influencia de los medios de masas, ligada a su audiencia real o presunta, los predispone a las manipulaciones, ya manipulen o sean manipulados. Lo que no pueden disimular son las informaciones que se hacen públicas con vistas a esa manipulación. Ni los noticieros televisivos ni la prensa "de papel" desaparecen una vez cumplida su tarea (o su fechoría). Hay archivistas para clasificarlos, analizarlos, conservarlos.

Mientras trabajaba con una documentalista, Marie-José Gaudin, para la preparación y el rodaje de *Jeux de rôles à Carpentras* (1998), tomé conciencia del alcance político de los archivos. En estos tiempos de memoria breve, en el que se nos dice que el flujo de las informaciones pasa y vuelve a pasar sin dejar huellas en los espíritus, esas huellas existen, empero, en los archivos, las bibliotecas, las cinematecas (por ejemplo en el Institut national de l'audiovisuel [INA], donde se han digitalizado sesenta años de televisión pública). Lo que hemos visto sin verlo, leído sin leerlo, escuchado sin escucharlo, todo lo que de nuestra historia se escribe en presente y genera la ignorancia del pasado, todo eso se preserva y no espera sino el trabajo de un cineasta o un montajista para volver a presentarse ante nuestros ojos, nuestros oídos, y hacernos advertir por fin que comprender el tiempo presente es justamente hacer obra de montaje.

De tal modo, la memoria del acto acompaña al acto. Y si hubiese que volver a la "transparencia", sería en este nuevo sentido, a saber, que las huellas siempre se transparentan y no pueden borrarse, por mucho afán que se ponga en hacerlo. Mediante el reglaje maquinal de las distancias, las duraciones, las focales, los movimientos, la cámara imprime su presencia sobre la superficie sensible. Con mayor o menor ostentación, sin duda. La transparencia es lo que deja ver la huella, no lo que la borra. El artificio es lo que teje de realidad la supuesta "transparencia".

Catorce. ¿Cómo no ver, salvo que no se quiera, que un encuadre cinematográfico es un *fragmento arrancado* al "vestido sin costura de la realidad" (Bazin)? ¿Cómo no ver, además, que lo que llamamos "imagen" en el cine nunca es "una", jamás está "sola", excepto en los libros (como este) donde se aíslan fotogramas? No hay "imagen cinematográfica" en singular. Ninguna es huérfana, ninguna es soltera. Cada "imagen" –el término, en efecto, insiste– sólo lo es al ser contenida, arrastrada, trabajada por la sucesión de todas las otras imágenes que componen el filme. Torbellino. Tejido. Montaje. Cada punto de imagen está atrapado en una tapicería en la que muchas otras imágenes (y sonidos) forman una red con él, pasan por encima, lo presionan, lo tironean, lo enmarcan, lo hacen montarse con ellos.

Así, la parte del mundo visible impresa en esa imagen aislada no es nada, y esta imagen misma no es nada sin el concurso en su entorno de las otras imágenes ya vistas y desaparecidas, que la han precedido, o de las aún no visibles, no actuales, que la seguirán; todas la atraviesan con su inactualidad, le dan una consistencia, una verdad, un sentido que ella no tendría por sí sola. La invención del cinematógrafo es la de *la imagen en serie*, y el fotograma no tiene sentido más que cuando es múltiple y está potencialmente ligado a los demás fotogramas de la serie, del filme.

La "ventana" cinematográfica diverge en ese sentido de la ventana de Alberti. Sólo lo que es visible en la superficie de la Tierra, escribe este, es asunto de la pintura. El pintor sólo se interesa en lo que se ofrece a la vista. Imposible decir otro tanto del cineasta. Lo que se expone y se imprime en una fracción de segundo de paso por la ventana (de la cámara) no es *nada* sin todo lo que ha venido antes y todo lo que vendrá después. Así como una sola presión de un segundo en el gatillo del fusil cronofotográfico de Étienne-Jules Marey permitía tomar una serie de doce clisés, el arranque del motor de una cámara moderna graba varios fotogramas seguidos (filmar "imagen por imagen" exige un ajuste particular). Puesto que la materia o el objeto del cineasta no es tanto la "superficie" (Alberti) como la duración. El espacio, *puesto en tiempo*.

En el cine, las *unidades de tiempo* son unidades de forma y sentido. Cada plano cinematográfico se define ante todo por una duración (sea ligada a la toma de vistas, sea resultante del montaje), que se impone al espectador como procedente de la obra, sea cual fuere la manera como tal o cual espectador sientan a continuación esta duración: hay una subjetividad de la percepción de las duraciones objetivas (las del contador de imágenes de la cámara o el proyector) que las hace variar imaginariamente, les da un ritmo mental propio de cada sujeto singular en cada función singular.

Quince. Aun antes de que se verifique la primera experiencia de un *montaje* en la historia del cine,[36] *algo* de este está potencialmente presente desde la primera película, que, según se sabe, se rodó en un solo plano. Entre cada uno de los fotogramas que componen esa sucesión de unos cincuenta segundos, hay *distancia y empalme*: prefiguración de lo que más adelante se denominará *montaje*. Preparado por la sucesión de los fotogramas, el montaje es una deducción lógica, una consecuencia material de esa sucesión. Como dos fotogramas están siempre separados entre sí por el ínfimo intervalo de la *interimagen*, participan de una discontinuidad y que la *impresión de continuidad* que surge de su puesta en movimiento por la proyección sólo puede ser entonces un grado complementario del embuste. Separados, distantes, ligeramente desemejantes dentro de su misma semejanza, parecen "empalmar" [*"raccorder"*] (acordarse uno de otro) según un efecto de continuidad equivalente a lo que un "empalme" [*"raccord"*] produce entre dos planos en el montaje.

Sabemos que dos fotogramas continuos (sólo separados, en consecuencia, por el breve intervalo de la *interimagen*) son *diferentes* aunque representen la misma cosa. Son "lo mismo". O casi. Todo el juego del cine se inscribe en ese *casi*. ¿Por qué? Porque de uno a otro hay un salto en el tiempo (mínimo: una fracción de segundo) que puede ser también un salto mínimo en el espacio si el sujeto de la toma de vistas se mueve (la locomotora, las obreras) o si el que lo hace es el propio aparato. Sin ese salto entre un fotograma y cada uno de sus vecinos inmediatos, todos desesperadamente fijos, no hay movimiento. De un fotograma al siguiente, ese *casi nada* cobra, con todo, mucho sentido.

---

[36] Cf. J. Mitry, *Histoire du cinéma*, vol. 1, *op. cit.*, capítulos sobre Edwin Porter (p. 232) y David Wark Griffith (p. 267).

Dieciséis. Roberto Rossellini, nos dice Adriano Aprà, estaba fascinado por la coincidencia entre la estructura de las estrellas y la de los átomos... En su filme inconcluso sobre la ciencia,[37] sueña con una correspondencia de lo infinitamente grande y lo infinitamente pequeño, de lo "macro" y lo "micro". A su ejemplo, propongamos encontrar en una sucesión cualquiera de fotogramas el modelo reducido del montaje. Esta contigüidad, pese a ser sólo mecánica, ya pone en juego un abanico de conjunciones y disyunciones, proximidades y distancias. Repetición y variación. Identidad y diferencia.

De cada fotograma a cada uno de los otros, acabo de señalar, hay a la vez *elipsis* (de una fracción escasa de espacio y tiempo) y *empalme* (es decir, soldadura de dos discontinuidades). El funcionamiento mismo de la máquina cine juega en dos tableros: 1) captación discontinua del mundo, afirmación, y por ende confesión, de que el "vestido sin costura" hipostasiado por Bazin es desgarrado por la toma, y 2) costura uno con otro de esos fragmentos o jirones. Para que haya cine, es preciso entonces 1) que la aparente continuidad sensible del mundo se segmente, divida, recorte (esto es, se altere), y 2) que a continuación esas ínfimas pero indiscutibles hiancias se cosan, se suturen, para producir una *impresión de realidad* que, lo he dicho, es también una *impresión de continuidad*.

Negación, superación, reconstrucción. Habría –es mi hipótesis– una solidaridad entre el funcionamiento orgánico del cine y un pensamiento del mundo dialécticamente organizado. Durante la operación cinematográfica, el mundo de las apariencias sensibles, el mundo primero, es negado por su puesta en fotogramas, y la segmentación cinematográfica contradice la impresión de continuidad temporal y espacial. Así, el análisis del movimiento es precisamente lo que niega el movimiento, lo suspende, lo rompe, lo coagula. De esa negación sale una afirmación, de esa deconstrucción, la posibilidad de una reconstrucción: con la síntesis del movimiento que opera por medio del proyector, la impresión de continuidad reaparece, el mundo coagulado recupera su movimiento, su "vida". Pero esta "vida" regresa ahora como *embuste*. El *relevo* del negativo se presenta al mismo tiempo como embuste.[38]

---

[37] Véase la presentación que de él hace Adriano Aprà en J.-L. Comolli, *La Dernière utopie...*, *op. cit.*

Querría corregir aquí uno de los aspectos abordados en "Técnica e ideología": para explicar la síntesis del movimiento, en la época se hablaba de la "persistencia retiniana", que permitiría fundir unas en otras las imágenes remanentes. Hoy se admite que se trata de otra cosa.

> Se sabía con claridad que una sucesión rápida de imágenes estáticas puede crear la impresión de una unidad en movimiento, principio que es el fundamento del cine. Pero faltaba extraer sus consecuencias. Wertheimer lo logró al estudiar versiones muy simplificadas de ese fenómeno: en lo esencial, proyectaba en rápida sucesión discos o segmentos luminosos y hacía variar las duraciones, las distancias y los intervalos de exposición, así como las intensidades y los colores. La *Gestalttheorie* descubrió, en esos fenómenos estroboscópicos, el hecho capital que debía decidir su desarrollo ulterior. Encontró allí una percepción original, que no es una suma o una síntesis de sensaciones locales previas y aisladas, ni una interpretación de las sensaciones por conducto de creencias. Vio en ello la confirmación palmaria de las tesis que comenzaba a desarrollar: la percepción hace interactuar procesos locales, que no son además necesariamente sincrónicos; los integra en forma permanente, a distancia y en el tiempo, y de ese modo se construye el campo perceptivo tal como se lo vive en el presente. Y como se trata de movimiento, el tiempo y el espacio también entran en juego. [...] En consecuencia, es la identidad global de las figuras, si se quiere, la que decide la identificación de todos los puntos particulares, a través del movimiento que los anima. Peor aún, algunas condiciones de presentación provocan la percepción de una extraña categoría de movimiento, un movimiento sin objeto móvil perceptible, una suerte de "transición pura" a la que Wertheimer había dado el nombre de *fenómeno phi*. [...] Se impone una conclusión: tiempo, espacio y movimiento están contenidos en una misma organización, son fenómenos de la estructura impuesta por la totalidad del campo. La experiencia depende de lo que la precede: esto es algo que todo el mundo está dispuesto a admitir. Pero lo sorprendente es que se determina también en función de lo que se vive a continuación. Por lo tanto, si las trayectorias son a veces guestalts construidas a partir de sus extremos, se infiere que *el tiempo mismo está organizado*. El presente no es un puro instante aislado, sino más bien una ventana que se abre y se desliza en el curso del tiempo; no retiene solamente la participación eficaz del pasado, sino que también integra nuestro futuro inmediato.[39]

Retorno de la ventana, pero esta vez temporal y móvil: ¿el cine?

Proyectado sobre una pantalla, el mundo parece recuperar su curso fluido y continuo. Ha sido desarticulado: ahora se lo rearticula. Pero esta recomposición no es un retorno al estado anterior. La desarticulación que ya no se ve está siempre presente, impresa en la sucesión de los fotogramas; el análisis se sedimenta en el esqueleto fotogramático del filme; no hace sino "desaparecer" provisoriamente, durante la proyección, pues vuelve y sólo él está en la película en reposo. Borrado bajo el movimiento sintetizado por la proyección, el análisis no ha dejado de actuar; sin él no hay síntesis alguna; sin la fijeza fotogramática, ningún movimiento. La síntesis del movimiento efectuada por la proyección es, por lo tanto, un embuste que disimula en la impresión de realidad la irrealidad profunda de la captación cinematográfica. Resolución (o reconciliación) de los contrarios en la superación de su división, de su oposición que, sin embargo, mantiene su diferencia inexorable. La misma inquietud de *continuidad* se reencuentra constantemente en la operación de la *mezcla de sonidos*, que equivale a mezclar sonidos diversos, de variados orígenes, voces, ruidos, músicas, en un conjunto que da una sensación de unidad y en el que las rupturas y fracturas sólo actúan como *efectos sonoros concertados*. Como el etalonaje consistente por un lado en *corregir* los valores cromáticos y luminosos de las imágenes, y por otro en atenuar o suprimir el choque de contraste o luminosidad entre dos planos sucesivos, y por consiguiente en suavizar la transición y pulir la impresión de continuidad, la mezcla de sonidos es a la vez el taller de reparación de los sonidos defectuosos y la instancia de su realización como partes de un todo.

---

[38] En *La Ressemblance informe ou le gai savoir virtuel selon Georges Bataille*, París, Macula, 2003, p. 268 y siguientes, Georges Didi-Huberman analiza la "dialéctica de las formas" tal como la pone en práctica Bataille en los textos y montajes de imágenes de la revista *Documents* (1929-1930).

[39] V. Rosenthal e Y.-M. Visetti, "Sens et temps de la *Gestalt*", *op. cit.* En la observación final encontramos un eco de la fórmula agustiniana sobre "los tres presentes": presente del presente, presente del pasado, presente del futuro. Cf. Paul Ricœur, *Temps et récit*, vol. 1, *L'Intrigue et le temps historique*, París, Seuil, 1983, col. "Essais", p. 32 [trad. cast.: *Tiempo y narración*, vol. 1, *Configuración del tiempo en el relato histórico*, México, Siglo XXI, 1995].

Ontológicamente, para retomar el hilo de Bazin, el cine supera la negación (el análisis) disimulándola en el embuste de la síntesis. El mundo que ha puesto en duda al negar sus cualidades sensibles primordiales, vuelve a proponerlo en un movimiento de afirmación que también es del orden del embuste: la síntesis niega la negación sobre la cual se apoya, que la permite, que la sostiene en cuanto afirmación (negación de la negación que destaca como *resto* una parte de lo que ha sido negado).

Diecisiete. Al oponerse sutilmente a la percepción humana común y corriente, el cine propone al espectador de las salas oscuras otra mirada sobre el mundo. Nos presenta un mundo que es el embuste del mundo de nuestros sentidos, un mundo reconstruido, cuya nueva presencia –su resurrección– pasa por la negación de las antiguas cualidades, por su superación. El cine se aparta del mundo de las sensaciones ordinarias para proponernos otro modo/mundo de sensaciones. Lo que hay de ideológico en un programa de esas características –jugar con la división para suspenderla, con la diferencia para reservarla, con la contradicción para superarla– afecta todos los filmes como lo *impensado* de estos. La sucesión de las imágenes cinematográficas da un *analogon* de la realidad visible. Por parecido que sea, ese *analogon* es un nudo de contradicciones. Según san Agustín, lo representado es "falso" porque se parece a lo "verdadero". Cito: "Sólo llamamos falso a lo que ven nuestros ojos si tiene alguna semejanza con lo verdadero. Por ejemplo, un hombre al que vemos durante el sueño no es por cierto un hombre de verdad, sino falso por el hecho mismo de parecerse a uno verdadero".[40] El calco pierde

el calce, el develamiento es un encubrimiento. En la sala oscura se tiende una trampa a toda ingenuidad de la mirada. Detrás de la vida de la pantalla, la muerte urde la cinta que gira en el proyector.

Un fotograma es a no dudar una viruta desprendida de la vida y conservada en una emulsión, una *caída* de la vida en la muerte. Pero un fotograma no es más que un fotograma: no miente acerca de su realidad, la de ser un fragmento determinado, una muestra declarada como tal. Lo que muestra de tal modo, aquello de lo cual es el encuadre y el ocultador, sólo una ilusión puede hacerlo tomar por la cosa en su totalidad visible. Nos encontramos aquí en el meollo de la paradoja cinematográfica. El cine como máquina laborante se muestra siempre en funcionamiento. Hay que *querer no verlo en acción.*

---

[40] San Agustín, *Soliloques*, libro 2, traducción de D. Marianelli, París, Migne, 1999, p. 77 [trad. cast.: *Soliloquios*, en *Obras completas*, vol. 1, quinta edición, Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos, 1979]. Algunas páginas antes, Agustín, en su diálogo con la Razón, discute las paradojas de la *verdad* y la *falsedad*. Permítaseme hacer esta extensa cita: "*–La Razón*: Porque una cosa es querer ser falso y otra no poder ser verdadero. [...] Tan imposible es que sea verdadero un hombre pintado, aunque tienda a la representación del ser humano, como lo que se describe en las obras de los cómicos. Estas, sin duda, no quieren ser falsas ni lo son por ninguna intención propia: es el efecto de la necesidad el que los somete todo cuanto sea posible a la voluntad del autor. Así, en la escena Roscio era voluntariamente una falsa Hécuba; por su naturaleza, era un hombre; por esa misma voluntad, resultaba un verdadero trágico, debido a que interpretaba su papel. Mas era un falso Príamo, porque, aunque lo representaba, no lo era. De donde se desprende una consecuencia sorprendente, cuya veracidad, empero, nadie recusa. *–Agustín*: ¿Cuál? *–La Razón*: ¿Cuál ha de ser, si no que todas esas cosas son, en un sentido, verdaderas por el hecho mismo de ser falsas en otro, y que sólo pueden ser verdaderas al ser falsas en relación con otra cosa? Por eso no logran en modo alguno llegar a ser lo que quieren o deben, si aspiran a evitar ser falsas. En efecto, ¿cómo habría sido un verdadero trágico el actor que he recordado, si no hubiera querido ser un falso Héctor, una falsa Andrómaca, un falso Hércules y tantos otros? ¿Cómo habría de ser una pintura verdadera, si no fuera un falso caballo? ¿Y cómo, en un espejo, la imagen de un hombre habría de ser verdadera, si no fuera un falso hombre? Por ende, si hay cosas que, para ser verdaderas en un sentido, deben ser falsas en otro, ¿por qué tememos tanto lo que es falso y vamos en pos de la verdad como el soberano bien?" (pp. 74-75). Cuestión que excede el campo del cine, a pesar de que todo lo que la precede es un comentario anticipado de los efectos de ambigüedad debidos al embuste cinematográfico.

¿Qué tiene de sorprendente, entonces, que la mayoría de los filmes borden relatos que giran en torno de pares, "vida/muerte", "aparición/desaparición", "verdadero/falso", "naturaleza/síntesis", otras tantas declinaciones de una "ontología de la imagen cinematográfica"? Cualquiera que sea el filme, ideología y técnica estarán ligadas ni bien se ponga en marcha la máquina cine (cámara más proyector). No sólo son históricas las obras, las circunstancias de su producción, las *doxai* que acunan su concepción; no sólo las técnicas en cuanto aparecen y se perfeccionan en momentos históricos dados y bajo presiones ideológicas y económicas específicas. Lo histórico son el aparato de base y su grado mínimo de funcionamiento, ligados a cierto momento de la historia occidental, "historia del ojo" y recurrencia del tema del pasaje de la vida a la muerte... Lo que se trama en el plano de los fotogramas nos hace percibir algo de las porfías míticas, religiosas, filosóficas que han conducido a la invención del cinematógrafo. Desde el Renacimiento italiano hasta la industrialización de los procedimientos fotográficos, a lo largo de tres siglos, una increíble fiebre empujó a científicos y aficionados, artesanos, técnicos, inventores, a jugar con las imágenes. Juegos de esperanzas y desesperaciones. Si, como pretendía Alberti, Narciso está en el origen de la pintura, sigue flotando algo de su reflejo, o de su sombra, en las máquinas modernas de lo visible: la imagen, el deseo, el desafío, la muerte están en ellas, enlazados en una danza fatal.

2

¿Inventar el cine?

> Había visto millares de metros de película antes de dar con el cruce del lago Sivas por las tropas del ejército soviético. Un documento que me dejó absolutamente estupefacto... ¡Jamás había visto nada parecido! Hasta entonces, sólo había tenido acceso a fragmentos que mostraban la guerra en el día a día o a filmes oficiales en los que el aspecto programado se imponía a la verdad auténtica. [...] ¡Cuando, de improviso –hecho inesperado para este tipo de documentales–, me encontré con uno de los episodios más trágicos de la ofensiva de 1943 filmado en continuidad! ¡Un documento único! Era increíble que semejante metraje de película hubiera podido ser sacrificado para filmar un solo acontecimiento, sin la menor interrupción ni otra motivación que la pura observación.[1]

Uno. Prácticamente todo lo que puede conocerse de esta invención lo sabemos ahora gracias (entre otros) al trabajo de Laurent Mannoni, *Le Grand art de la lumière et de l'ombre*.[2] Sólo querría aquí tirar de algunos hilos enredados en el tapiz. El cine llega en un momento dado de la historia, un momento que no es cualquiera. Pero hay un cine todavía no inventado que aparece antes de la invención. Mucho antes de los hermanos Lumière, se hacía mover toda clase de imágenes y se animaban dibujos, croquis, pinturas, manchas, fotos. Por ejemplo, Émile Reynaud con su teatro óptico que proyecta series de dibujos pintados sobre cristal que parecen animarse, y cuyo dispositivo (sala, proyector, cinta transparente) no está muy lejos del dispositivo de la proyección cinematográfica. Las vistas analógicas proceden de la fotografía, la proyección y la pantalla vienen de las linternas mágicas y la sala, por supuesto, del teatro. El cine estaba listo desde mucho tiempo atrás y se lo había soñado demasiadas veces para que no existiera de mil maneras. Toda una serie de inventores, improvisadores, presentadores de atracciones y experimentadores se habían empeñado en poner en movimiento las imágenes, incluidas las fotográficas. Los hermanos Lumière son un punto de condensación dentro de una trama infinitamente más compleja.

---

[1] Andréi Tarkovski, *Le Temps scellé: de l'"Enfance d'Ivan" au "Sacrifice"*, traducción de Anne Kichilov y Charles H. de Brantes, París, Cahiers du cinéma, 2004, p. 153 [trad. cast.: *Esculpir en el tiempo: reflexiones sobre el arte, la estética y la poética del cine*, Madrid, Rialp, 1996].

[2] Laurent Mannoni, *Le Grand art de la lumière et de l'ombre: archéologie du cinéma*, París, Nathan, 1995, col. "Nathan université". En 1971, este trabajo nos habría hecho falta.

El hombre de fines del siglo XIX está ávido de máquinas. Se despliegan en paralelo el proyecto ideológico económico de conquista del mundo (las colonias) y el fantasma cientificista de un dominio cada vez más extremado de la naturaleza (Jules Verne; las escuelas de ingeniería, la aeronáutica, las grandes obras de infraestructura: diques, carreteras, ferrocarriles). Es a la vez el tiempo de la industria pesada, minas, acerías, armamentos, arsenales, y el triunfo del trabajo en la cadena de montaje (el taylorismo: 1880), que asegura la dominación del capital sobre el tiempo del trabajador. La loca zarabanda de imágenes que hacen soñar y dan miedo acompaña esta violencia.[3] Desposeído de sí mismo, de su tiempo, de sus gestos, el trabajador también va a ser despojado de sus sueños por la industria naciente del espectáculo. Se frecuentan las barracas de las ferias para "llenarse los ojos". Las fantasmagorías visuales y sonoras que imantan el período se proponen divertir a las clases laboriosas, tomando ese "divertir" al pie de la letra: desviar de las preocupaciones de la vida común y corriente. El cine aparece en esta bisagra entre la alienación y la reconstitución de la fuerza de trabajo.

---

[3] ¿Hace falta reiterar que al auge del capital industrial responde el aplastamiento de la Comuna de París, la masacre masiva, el hundimiento de una hipótesis política no autoritaria ni jerárquica? Al mismo tiempo que da origen al proletariado como concepto y como realidad problemática, en lucha y devenir, la Comuna muere por haber persistido en ser lo que era, ese laboratorio fecundo de iniciativas individuales, de deseo y subjetividad revolucionarios ("defectos", todos ellos, que se repararán a continuación).

Dos. Los hermanos Lumière, Auguste y Louis, forman parte de la nueva burguesía industrial. Su padre, Antoine, dirige una importante fábrica de placas fotográficas. El espíritu de invención de los dos hermanos permite a la empresa familiar pasar del nivel artesanal al nivel industrial. La familia Lumière hace fortuna con las placas "etiqueta azul", producidas en cadena de montaje por centenares de obreras, las que aparecerán en el primer filme, *La salida de la fábrica Lumière*. Las "etiquetas azul" se venden en todas partes. ¿Su ventaja? Ser más rápidas, permitir exposiciones muy breves (1/250 de segundo). Un clisé (de Louis Lumière) muestra a Auguste mientras salta con los pies juntos encima de una silla, captado en el instante, necesariamente breve, en que ambos pies están en el aire.[4] Una "instantánea". La carrera hacia la velocidad se ha iniciado.

Un aspecto aún más importante a mi entender: ya desde los primeros filmes se introducen los parámetros fundamentales de la toma de vistas cinematográfica, que se prolongarán hasta nuestros días. En todo el cine que no procede ni del dibujo animado ni de la imaginería de síntesis, es decir, en todo el cine que confronta cuerpo (humano o no) y máquina, y juega con la impresión de realidad, estos cinco pares siguen siendo tan pertinentes como en los planos fijos iniciales: sombra/luz; encuadre/ocultador; cerca/lejos; fijo/movimiento, y lento/rápido. El montaje y la sonorización entrarán en el juego en un segundo momento. El sonido ausente asedia, lo sabemos, la llamada imagen "muda": el mundo se agita en los primeros filmes de los Lumière, las locomotoras soplan, las hojas de los árboles se estremecen, los niños ríen, los gatos maúllan. Todos esos sonidos inaudibles son, empero, filmados en su fuente. Se registra la imagen del sonido, no el sonido mismo. Habría que escribir, pues, "imagen sonido" desde el primer momento. Así como el montaje está inscrito en la sucesión de los fotogramas, el sonido se inscribe en la sucesión de las imágenes; vale decir que lo figura silenciosamente el momento de los seres y las cosas que el cine registra.

Al mismo tiempo que se regulan las máquinas, se regimientan los cuerpos. Hay que releer *Vigilar y castigar* de Michel Foucault,[5] acomodando la vista al sobrecogedor fondo represivo descrito por él: de allí se destacarán las fantasías de los presentadores de espectáculos y las fantasmagorías de los charlatanes. La fiebre óptica de la época expresa a su manera el sueño o la esperanza de una suerte de desbarajuste de los ordenamientos, una vacilación de las apariencias, como si todo lo que parecía seguro, sólido, estable, pudiera desaparecer de repente y luego volver, a voluntad. Ralentizado, acelerado. Separado, reunido. *Fort/da.*[6] El efecto de la desaparición de las imágenes, del *fading*, ya es insistente en las proyecciones de las linternas mágicas, y el mundo comienza tal vez a ser visto como sucesión de fundidos encadenados. Es que las proyecciones, al repintar el mundo con los colores de las placas de la linterna, no se limitan a "representarlo"; se superponen a él para recomponerlo. El sentido de las artes y las técnicas se comprenderá muy mal si no se concuerda en que con demasiada frecuencia hay infravaloración del influjo de las formas visibles (escultura, pintura, grabado, fotografía, cine) sobre la mente; no sólo sobre las maneras de ver: sobre las maneras de sentir y pensar.[7] Las técnicas, maquinales o no, modelan, proponen modelos,

---

[4] Reproducido en Bernard Chardère, *Les Images des Lumière*, París, Gallimard, 1995, capítulo 2.

---

[5] Michel Foucault, *Surveiller et punir: naissance de la prison*, París, Gallimard, 1975 [trad. cast.: *Vigilar y castigar: nacimiento de la prisión*, México, Siglo XXI, 1976].

[6] Sigmund Freud, "Au-delà du principe de plaisir" (1920), en *Essais de psychanalyse*, París, Payot, 1963 [trad. cast.: "Más allá del principio de placer", en *Obras completas*, vol. 18, Buenos Aires, Amorrortu, 1979]. "La observación de Freud es sucinta: uno de sus nietos tenía la costumbre de lanzar lejos de sí los pequeños objetos que caían en sus manos, y al hacerlo pronunciaba el sonido prolongado o-o-o-o-o, que constituía el esbozo de la palabra *fort* («lejos» en alemán). Freud también advierte en la misma criatura un juego un poco más completo: mientras sostiene en la mano un hilo unido a un carrete, arroja este hacia su cuna pronunciando el mismo sonido o-o-o-o-o y luego lo atrae hacia sí exclamando *«da!»* [«allá»]. Freud vincula estos juegos a la situación del niño en esos momentos: un período en que su madre se ausentaba durante largas horas. El juego simbolizaría así la desaparición y la aparición de la madre." Stéphane Barbery, www.barbery.net.

[7] Léanse sobre esta cuestión las hipótesis trabajadas por Gérard

"patrones" que difunden en la sociedad y terminan menos por "representarlas" que por presentarse ante ellas, darles su estilo, marcarlas. Hacia mediados del siglo XIX, las proyecciones fijas de las linternas mágicas, por ejemplo, parecen tener hormigas en los pies. No sólo se aspira a tener imágenes, también movimiento, encadenamientos. Es pues el momento en que las máquinas mismas empiezan a moverse: es muy justo que la locomotora sea la primera máquina móvil filmada; en cuanto a las máquinas de mostrar o proyectar imágenes, todas se han convertido, en mayor o menor medida, en máquinas de o en movimiento: las linternas avanzan o retroceden sobre rieles, las placas de vidrio se deslizan por correderas, las cintas giran, las perforaciones saltan. El mundo se ve afectado por un temblor.

Al mismo tiempo, triunfa la civilización occidental ("la" civilización). Ciencias y técnicas, filosofía y moral, enmarcan las expediciones coloniales a Argelia o el resto de África. Recordemos que el cine asume muy rápidamente un papel en la apropiación simbólica colonialista. Hay una conquista cinematográfica del mundo exótico (la palabra aparece en 1860). El otro, el distante, el extranjero, fue visitado, fotografiado, filmado, expuesto, proyectado.[8] No bastaba con "hacerlo trabajar como un burro", había que filmarlo. Luego de la fotografía y con ella, el cine construye la imagen del "otro" que Occidente sin duda necesita, feroz pero no demasiado y en todo caso *encuadrado*. El cine, máquina de domesticar.

Simultáneamente –quiero decir casi en el mismo momento o algunos años después– aparecen y convergen los signos inquietantes de una serie de "descubrimientos" que amenazan tanto el racionalismo como el humanismo contemporáneos. Charcot hace comparecer a sus histéricas en el estrado de la Salpêtrière, las hace fotografiar y filmar;[9] Freud publica *La interpretación de los*

Wajcman, *L'Objet du siècle*, Lagrasse, Verdier, 1998 [trad. cast.: *El objeto del siglo*, Buenos Aires, Amorrortu, 2001].

[8] Los operadores de Lumière en primer lugar y luego los de Albert Kahn trazan surcos en el mundo y lo filman sin cesar. Más cerca de nuestro tiempo, la célebre secuencia de las tarjetas postales en *Les Carabiniers* (Jean-Luc Godard, 1962) (*Los carabineros*).

[9] Cf. Georges Didi-Huberman, *Invention de l'hystérie: Charcot et*

sueños (1900); Proust hace entrar en escena el *recuerdo involuntario* (*En busca del tiempo perdido* aparece entre 1908 y 1922; Einstein publica su *Teoría de la relatividad especial y general* en 1905... y, en 1900, Max Planck desarrolla un primer estado de la *teoría cuántica*.

Causa o efecto, el cine está asociado al derrumbe de las certidumbres de un mundo presentado hasta ese momento como sólidamente positivo. Las vicisitudes del sujeto, la inmersión en el inconsciente, la implicación del observador en la observación o del analista en la transferencia, el estado aleatorio de las partículas, todo esto parece llevar a una fragilización del sentido común, una relativización de los llamados datos "objetivos", una crisis de las fronteras entre "adentro" y "afuera", una vacilación del sujeto cartesiano... Los relatos del mundo se inclinan hacia el lado de lo virtual, lo múltiple, lo reversible, lo espectral.

Al mismo tiempo –contradictoriamente–, el cine es alabado *por lo que no es*. Se lo admira[10] en cuanto se lo considera el único en condiciones de mostrar el mundo "tal como es en sí mismo" (la mostración rosselliniana). También se dice: "objetivamente". Aquella de todas las artes de lo visible que implica más activamente la subjetividad del espectador pasa por (y se vende como) *reflejo mecánico de un dato objetivo*. Modesto triunfo del embuste –*la impresión de realidad*– el de no ser notado como tal y pasar inadvertido. Se comprende que sea la *máquina*, con lo que acarrea de tecnicidad, la que garantiza la restitución "objetiva" que supuestamente llega con el cine. Se la elogia por convalidar la percepción –familiar y tranquilizante– de una continuidad y fluidez del movimiento del mundo.

---

l'iconographie photographique de la Salpêtrière, París, Macula, 1982 [trad. cast.: *La invención de la histeria: Charcot y la iconografía fotográfica de la Salpêtrière*, Madrid, Cátedra, 2007].

[10] Véase Daniel Banda y José Moure (comps.), *Le Cinéma: naissance d'un art, 1895-1920*, París, Flammarion, 2008, col. "Champs arts", notable recopilación de artículos y textos de época. La lectura de esta obra aporta la demostración de que en el momento de su nacimiento, los contemporáneos interpretaron el cine a la vez como "la vida misma" y un desafío a la muerte.

Se da por descontado, al mismo tiempo, que la herramienta fotográfica en un principio, cinematográfica luego, prolonga el ojo, le asegura un poder que en cierta forma es sobrenatural: maquinal. Ya el daguerrotipo había asombrado y tranquilizado a la vez por su capacidad de "objetivar" el mundo. Las placas de Daguerre eran admiradas porque daban una versión de lo visible más perfecta que la que podía pretender el mejor ojo humano: "detalles invisibles a simple vista" se recuperaban grabados sobre las placas, como si la cámara trabajara por su cuenta.[11] Ese es también el tema de *El hombre de la cámara*. La aceleración de la toma de vistas induce al punto una mutación en la percepción humana del mundo. Ninguna mirada de hombre ha descompuesto o analizado el movimiento. Hace falta una máquina, e incluso ciencias: óptica, química, física, para expandir los límites de la percepción humana. Eadweard Muybridge y Étienne-Jules Marey fotografían lo que *literalmente* no se ve, no se puede ver. La foto rápida da acceso a una realidad no visible a simple vista, una especie de invisible o de malamente visible. Primera consecuencia: *no todo es visible, pero todo puede llegar a serlo*. La fantástica proliferación de las máquinas de mostrar, de las prácticas y manías visuales a lo largo del siglo, pone en cuestión la antigua división del mundo en dos partes (dos reinos): lo que es visible, lo que no lo es. Lo que escapa a la vista queda condenado a ser muy pronto visto. El campo de lo visible comporta una reserva que uno u otro día se conquistará, y aun los fantasmas dejarán una huella sobre la película. Se trata pues de verlo todo, incluido lo que se sustrae a la vista; es urgente, entonces, inventar las herramientas que permitan ver lo que no se ve. El ojo, la mirada, el anteojo, la cámara oscura, la cámara, tienen la pretensión de unificar el mundo transformándolo en imágenes. Una nueva *conquista* del mundo excita las mentes, moviliza los capitales: la del territorio de lo Visible, aumentado sin cesar. Ver *cada vez más, más lejos, más grande, más pequeño, más vivo*.

[11] Cf. J.-L. Comolli, "L'avenir de l'homme?...", *op. cit.*, p. 229. Sobre el daguerrotipo, véase Quentin Bajac y Dominique Planchon de Font-Réaulx (comps.), *Le Daguerréotype français: un objet photographique*, catálogo de exposición, París, Musée d'Orsay, 2003.

Hay aquí un doble juego. La máquina derrota al ojo, pero este toma revancha gracias a ella. Por un lado, el cine permite "ver mejor", "ver lo que no se ve a simple vista". Da una versión del movimiento, por ejemplo, considerada como auténticamente documental, por la precisa razón de que no depende de las capacidades "naturales" del ojo humano. Por otro lado, nos admira el hecho de que las imágenes producidas por él sigan siendo conformes a la normalidad de la visión humana, se "asemejen" al mundo tal como lo vemos todos los días. Extraordinario, ordinario. Fantástico y realista.

Tres. Enseguida, nos enteramos, los comentaristas y publicitarios reconocieron en el cine el medio de transmitir las imágenes de los vivos a las generaciones futuras. Es decir, las imágenes de los vivos para entonces ya muertos. Como eco al Génesis pero también a Alberti, Giovanni Papini escribe en 1907 este comentario sorprendente:

> Al contemplar esas imágenes efímeras y luminosas de nosotros mismos, nos sentimos casi como dioses que contemplan sus propias creaciones, hechas a su imagen y semejanza. De manera involuntaria, se nos da por pensar que hay *alguien* que nos mira así como nosotros miramos las figuras de los cinematógrafos y frente a quien –nosotros, que nos consideramos concretos, reales, eternos– no seríamos más que imágenes coloreadas que corren rápidamente hacia la muerte para deleite de sus ojos.[12]

Ahora bien, ¿qué aporta el cine, como no sea una imitación de la vida que no llega hasta la muerte? Los actores que representan a Jesucristo en las numerosas Pasiones filmadas (comienzos del siglo XX) están tal vez clavados a la cruz, pero pueden bajar y volver a subir a ella. Todos los espectadores lo saben: la Pasión no puede sino reinterpretarse, reconstruirse ("La Ricotta", Pier Paolo Pasolini, 1963) ("La ricota", episodio de *Rogopag*). La falsa muerte del actor, ficción de la muerte, vuelve a representar por lo tanto la verdadera falsa muerte de Jesucristo,

---

[12] Giovanni Papini, "La philosophie du cinématographe" (1907), en D. Banda y J. Moure (comps.), *Le Cinéma...*, *op. cit.*, p. 138.

resucitado de entre los muertos. Puesto que en la representación se vive varias veces: la muerte es mantenida a distancia, representada, vuelta a representar, desbaratada. Si la muerte puede repetirse, quiere decir que la vida, en las representaciones, es más fuerte. En ellas, el hombre cambia la realidad de la muerte por una *figura de la muerte* (*Der Müde Tod*, Fritz Lang, 1921) (*Las tres luces* o *La muerte cansada*). Ganamos con ese cambio. En el cine, la función se repite. La muerte filmada vuelve, vuelve a irse, vuelve. En el filme, es episódica. En su repetición hay un goce.

Virtualización de los cuerpos, virtualización de las situaciones, virtualización de todo lo que en la vida real es restricción, bloqueo, pesadez. Deseo y necesidad de liberarse de sí mismo, deseo de ir a todas partes, deseo de ubicuidad, de transformismo, de disfraz, de carnaval. Al aparecer, el cine tiene todo eso tras de sí. Los primeros espectadores, los primeros actores, los primeros sujetos y los primeros cuerpos filmados supieron con un saber no consciente que llevaban a cabo esa partición misteriosa del sueño maquinal de la humanidad, ese sueño que los impulsaba a ir a una sala oscura para ver y celebrar, de ser necesario con espanto, el poder separado de una representación del mundo que fuera "como la vida misma" y no fuera la vida misma.

Cuatro. Recordemos una vez más que los fotogramas que descomponen un movimiento, una acción o un gesto no proceden de una aptitud perceptiva humana sino de un *forzamiento maquinal*. El análisis del movimiento compete estrictamente a la máquina, y es esta la que manda en las percepciones humanas. En tanto que la síntesis, mental, es obra del espectador, aunque ayudado por la máquina. Esa es la razón por la cual, con las series de instantáneas de Eadweard Muybridge, surge un nuevo tipo de "belleza convulsiva": el cuerpo plegado y replegado por la máquina. Esa pareja que baila, ese beso, ese soldado que corre con su fusil, esa mujer en camisón, en igual medida y más que el caballo y el perro, están ahí para dar testimonio de una nueva aventura del cuerpo. Cuerpo entregado a la fotografía que va a transformarlo, volver a recortarlo, inmovilizarlo, torcerlo, aprehenderlo en desequilibrios que ni siquiera el Pontorno se hubiera atrevido a probar. En cuanto a Étienne-Jules Marey,[13] que "toma", lo sabemos, series de imágenes fijas con su "fusil cronofotográfico", no podemos sino sentirnos sobrecogidos, al ver hoy esas imágenes, por la *desfiguración de lo visible* que se produce en ellas. Los cuerpos de los atletas fotografiados estaban cosidos de cintas fosforescentes y eran como huesos que brillaran en la noche del estudio, esqueletos paralizados en sus movimientos. Era el cuerpo humano restringido a esas líneas blancas o luminosas que destacan la fragilidad de su aparición. Cobra forma una *máquina corporal* y la marioneta o el pelele reemplazan los volúmenes de la carne. Marey escruta los cuerpos pero a contrapelo de cualquier naturalismo: hombres o pájaros reducidos a abstracciones, líneas, planos. Imagino al científico tan interesado en esa dimensión *plástica* o pictórica como en la semejanza del movimiento. Ciencia y técnica intervienen aquí en otro terreno,[14] trastornan los códigos de la figuración y obligan a la mirada a un *extrañamiento*: los cuerpos ya no son del todo cuerpos, los gestos se dividen y multiplican a la vez. Marey, en consecuencia, no sólo es uno de los "inventores" de la fotografía instantánea serial sobre película sensible: pone en marcha *la transformación del mundo visible por las máquinas de filmar*. En sus "vistas" se deja ver la verdad oculta del cine, que no es otra que esta: el análisis del movimiento es completamente antinaturalista, coagula las exposiciones en otras tantas muecas antropomorfas desgarradoras, desfigura las apariencias. Cuando la síntesis llegue a reconfigurar esos gestos suspendidos, la desfiguración primera no será abolida sino únicamente reprimida.

Al igual que la trayectoria de la flecha, cualquier movimiento puede descomponerse en tantas "detenciones" como se quiera. Para dividirlo en diez millones de exposiciones haría falta una película ultrarrápida, una carcasa gigante y una cadencia de tomas de vistas de diez mil imágenes por segundo; nada de esto es inimaginable, a condición, con todo, de encontrar un poco de lugar, puesto que, extendido en el tiempo, un simple gesto se extenderá en el espacio para ocupar una superficie sin medida común con su amplitud inicial. Vemos con claridad una relación entre la representación y la cosa representada, pero ese vínculo se falsea, como si se lo sometiera a una anamorfosis. Multiplicada, la imagen se convierte en la deformación de la cosa y quizás en su negación como cosa modificada. A partir de Marey, se puede concebir que las representaciones analógicas de las cosas o los seres de este mundo pasan directamente del otro lado del espejo de lo fantástico, en un parentesco inesperado con las deformaciones de los cuerpos y los tiempos que encontramos tras los pasos de la *Alicia* de Lewis Carroll.

Cinco. Llegamos aquí a la primera función del Cinematógrafo Lumière: la ilusión distaba de ser perfecta. La cámara-proyector, ruidosa, estaba en la sala; las sillas eran las de un salón; la pantalla, muy diferente de las que conocemos; las imágenes en blanco y negro y muy contrastadas... la proyección llena de cortes y centelleos. La impresión de realidad resultante sólo podía ser muy aproximada. Y sin embargo... La ilusión funcionó. Los espectadores creyeron en los cuerpos en movimiento de las obreras liberadas de la fábrica. En las hojas temblorosas de los árboles detrás del bebé Lumière. En la locomotora que entraba a la estación. Y les gustó tanto el poder de la ilusión que reprimieron su conciencia, esa conciencia que no podían no tener de las condiciones materiales de la función. Lo cual recuerda inevitablemente

---

[13] Además del libro de L. Mannoni, *Le Grand art de la lumière...*, *op. cit.*, pueden leerse François Dagognet, *É.-J. Marey, la passion de la trace*, París, Hazan, 1987; Laurent Mannoni y Georges Didi-Huberman, *Mouvements de l'air: Étienne-Jules Marey, photographe des fluides*, París, Gallimard, 2004, y Dominique de Font-Réaulx, Thierry Lefebvre y Laurent Mannoni (comps.), *É.-J. Marey: actes du colloque du centenaire, 19-20 novembre 2004*, París, Arcadia, 2006. Hay que citar además una película: *Scènes de chasse au sanglier* (Claudio Pazienza, 2007) (*Escenas de la caza de un jabalí*), que vuelve a poner en servicio (irónicamente) el fusil cronofotográfico de Marey y reinventa el análisis del movimiento para hacer de la huella fotográfica la traza de la ausencia misma de todo cuerpo viviente real, aunque sea el de un jabalí.

[14] Véanse los filmes de Jean Painlevé que prolongan y descarrían el trabajo de Marey. Bajo la mirada de la ciencia, una vez más, por una parte la "realidad" se descubre "objetivamente" y por otra, y en el mismo movimiento, se recubre con una máscara fantástica. La revista de Georges Bataille y Michel Leiris, *Documents*, publica dos *primeros planos* tomados de las películas de Painlevé.

al famoso "soldado de Baltimore" del que habla Stendhal (*Racine y Shakespeare*, 1823) y que cita Antoine Compagnon:

> El año pasado (agosto de 1822), el soldado que estaba de facción en el interior del teatro de Baltimore, al ver que Otelo, en el quinto acto de la tragedia de ese nombre, iba a matar a Desdémona, exclamó: "Jamás se dirá que en mi presencia un maldito negro mató a una mujer blanca". Y conforme lo decía disparó su fusil y le fracturó un brazo al actor que hacía de Otelo.

Compagnon agrega:

> Es una historia muy rica que le gustaba mucho a Roland Barthes, a quien la debo. Sólo hace poco encontré su fuente. Stendhal se interesaba en ella en el marco de una reflexión sobre la ilusión, e ilustraba en su opinión la "ilusión perfecta". Para Barthes, esta historia daba testimonio de lo que el realismo habría debido ser para ser realmente realista.[15]

A su vez, Bernard Stiegler comenta:

> Lo que veo en la anécdota que Stendhal menciona en *Racine y Shakespeare*, la historia del *soldado de Baltimore*, es que el arte supone una creencia, pero también, y en igual medida, una distancia, esa distancia de la que habla Proust con referencia a la Berma y su interpretación de *Fedra*, que en un principio él no sabe encontrar y que es la dimensión abierta por la creencia en la que esta sabe *distinguir* el arte *como tal*, es decir, *como un plano distinto* de lo que sencillamente existe (texto inédito).

Creo que la cuestión no se plantea del mismo modo para el cine que para el teatro: ¿la *distancia* no es en el primero el reverso mismo de la creencia? ¿No lo que la contradice, sino lo que la permite? La primera función tensa así el resorte de la denegación fundacional del espectador de cine: *sé bien* que estoy en el cine, en una sala, que he pagado mi localidad, que hay un proyector, una pantalla, etc., y que me encuentro ante el artificio más caracterizado, *pero a pesar de todo* voy a creer que lo que veo en la pantalla es la vida tal como es, captada en su naturaleza, sin artificios. Los dos principios contradictorios, de ilusión y de realidad, se unen de manera paradójica. El uno no destruye al otro: se reactivan. En el cine, y me temo que sólo en él, creencia y duda giran una en torno de otra como en un molinete. Ayer, 1895, duda y creencia, en la ínfima fracción de tiempo de un titubeo, fueron una sola y la misma cosa. Dudar medio segundo, por ejemplo, de que la locomotora pudiera entrar al Grand Café, era creer en ello.

Si hubo miedo y estupefacción, fue por la vacilación de conciencia en un relámpago producido por la omnipotencia de la ilusión que afectaba a cada uno de los espectadores. Lo que impresionaba no era el real con que se topaban en la pantalla, era el poder de la representación de un golpe condensado allí, sobre la sábana tensa de un café de los bulevares.

Seis. Esta omnipotencia del cine naciente está acompañada o, mejor, pasa por una renegación de la forma, no vista y como si fuera anulada por la cosa representada. Retomemos el ejemplo baziniano del encuadre/ocultador. Vemos o creemos ver lo que hay en el encuadre, y no vemos que es un ocultador y por ende tampoco un encuadre. Y sin embargo... La cuestión del *fuera de campo* preocupa tanto más al cine naciente cuanto que los planos –fijos– son atravesados por una multitud de móviles, cuerpos de transeúntes, carretas, coches de punto, diversos atelajes, animales, chiquillos... Los bordes del encuadre experimentan una extrema demanda, y esa misma tensión debería hacerlos percibir como tales. ¿Qué cosa más vibrante, más materializada que esas cuatro líneas, horizontales y verticales, que tienen el poder desconcertante de separar lo visible y lo no visible? Pero no. Por una especie de ceguera, el espectador sufre el fuera de campo pero no ve que es eso mismo lo que bordea la imagen y delimita la pantalla. El ocultador es activo, no es consciente. No obstante, la experiencia de los espectadores pronto habría de enseñarles que el fuera de campo no sólo es un fragmento de espacio oculto: que es temporal, que en él la ausencia no es más que la inminencia de una presencia, su promesa o su amenaza, su espera o su año-

---

[15] Antoine Compagnon, "La notion de genre, introduction: forme, style et genre littéraire", clase del 17 de febrero de 2001, www.college-de-france.fr.

ranza. ¿Será acaso que el filme, también objeto temporal (muy pronto, además, la duración de las películas aumenta y pasa la media hora e incluso la hora), suscita de parte del espectador una ocupación imaginaria del tiempo más que del espacio?

Demos otro ejemplo de la torsión sistemática del "ver" vigente en la operación cinematográfica. A simple vista, como es sabido, la mayor parte del tiempo estamos atrapados en una ilusión de continuidad y fluidez. Pero cuando esa continuidad o esa fluidez de los movimientos del mundo se filman, surge lo contrario. Todos los movimientos están dislocados y son discontinuos, una sucesión de detenciones y saltos. Esta discontinuidad se materializa en el ida y vuelta desigual del pie prensatelas de la máquina de coser, accesorio surrealista que, gracias a Louis Lumière, acudió en auxilio del cine. La sucesión de puntos fijos generados por la toma de vistas (a dieciséis, dieciocho o veinticuatro imágenes por segundo) se convierte en la matriz de la restitución del movimiento. Lo discontinuo produce lo continuo. La película gira: análisis. Vuelve a girar: síntesis. Magia mecánica.

Se sabe que el proyector de cine funciona, si hacemos abstracción de las proporciones, según el principio de la cámara: el mismo bucle de la película, la misma placa de presión de esta, el mismo sistema de tracción, el mismo tipo de lentes. Diferencia esencial: la lámpara está detrás de la imagen, mientras que en una cámara la luz, desde luego, se encuentra en el exterior de la ventana por donde pasa la película. Es pues el mismo mecanismo entrecortado el que, al inmovilizar la película en una sucesión de instantes detenidos, fabrica los fotogramas que dan el análisis; y que, al volver a poner en movimiento la cinta, hace posible la síntesis. Hay en este aspecto una curiosidad lógica que da que pensar. ¡Vida y muerte en la misma cinta, según se la haga pasar en uno u otro sentido o la fuente de luz se sitúe detrás o delante de la ventana! Es un tiro de dados lanzado desde el origen: la cámara de los hermanos Lumière funcionaba de manera sucesiva como máquina de revelado y como proyector, en una condensación que permite el éxito rápido, inmediato, del cinematógrafo. En un mismo día, los operadores de Lumière podían filmar un acontecimiento, revelar la película y proyectarla a la noche para los personajes que habían tomado parte en aquel y que, con un leve diferido, se veían en una pantalla. Mediante esta aceleración de los tiempos de la representación se inventaba el periodismo audiovisual al mismo tiempo que el cine. Había una prima de presencia en la representación. Las personas vivas veían a las personas vivas en un tiempo casi sincrónico. Al mismo tiempo, los cuerpos se desdoblaban: un cuerpo espectral doblaba al cuerpo espectador.

Lo que el video analógico y luego digital ha realizado es sin duda lo que el cine no podía más que prometer. Lo cual nos lleva a preguntarnos si el filme sobre película y el filme sobre banda magnética (o disco rígido) pertenecen al mismo mundo, el del cine. Mi respuesta siempre ha sido que sí, en efecto, ya que las diferencias innegables y hasta las contradicciones dejan intactos los parámetros fundamentales de la imagen cinematográfica. ¿Qué se recupera de la trama esquelética profunda de la cinematografía en el paso a la imagen electrónica, a la digitalización? Apenas fueron necesarios algunos años para que la imagen electrónica se plegara con docilidad al modelo del cine y se alineara con su léxico: nos pusimos a hablar de "imágenes" pese a que ya no había fotogramas para individualizarlas. Más allá, el proceso mismo de inscripción magnética está hecho de una sucesión de huellas y borraduras (que tienen tal vez una existencia aún más material que en el cine): las informaciones distribuidas en la pantalla del monitor por el paso de la cinta son borradas por las siguientes, para que estas puedan a su turno aparecer. La cinta lisa desfila de manera continua, pero tanto la operación de grabación como la de lectura devuelven lo discontinuo a ese continuo. Trazas cizallan la lisura. Barrido, como tan bien se dice. Y en el "directo", la descomposición electrónica (análisis) de las intensidades cromáticas y luminosas, su reelaboración como "señal" a su vez recompuesta (sintetizada) en un "receptor", funciona también como una sucesión de *reducciones efímeras calculadas*, borradas tan pronto como se forman: huellas que se suprimen al pasar.

Por otra parte, se puede regular el obturador electrónico de los mini DV para filmar a dos, cuatro, seis, ocho o más imágenes por segundo. Se obtiene así un sistema de sacadas que designa a su turno el esqueleto cinematográfico (véase *Disneyland, mon vieux pays*, Arnaud des Pallières, 2000). Por lo tanto, puntos de contacto. La única divergencia radical, quizás, y hecha a un lado la "restitución" de la imagen, sigue siendo el acceso al bucle de la inmediatez: una videocámara filma en directo una acción vista en el mismo instante por quienes son filmados. Esta inmediatez tendería a abolir toda distancia, a encerrarse en una especularidad autofascinada, si los rodajes en video no restablecieran algo de los protocolos y rituales procedentes del cine. A la instantaneidad del video siempre es posible agregar un *diferido*.

Siete. El movimiento de las imágenes no está, por consiguiente, en las imágenes. Proviene de la máquina, cámara o proyector. La máquina devuelve movimiento a lo que se ha registrado como "muerto" para que "viva" de nuevo. Si la *reproducción de la vida* pasa por la máquina, quiere decir que la vida en la pantalla no es verdaderamente "igual" a la vida en la vida. Tal vez haya que señalar en ello una *ausencia* que cambia todo. He hecho notar hasta qué punto las realidades filmadas, cuerpos, movimientos, eran parcialmente escamoteadas a la toma de vistas. Fragmentos ínfimos de espacio, de materia, de luz, de tiempo, desaparecen para siempre de la grabación que supuestamente los capta. Su ausencia, en cambio, queda registrada. Y en ese caso, la síntesis no rehará lo que el análisis ha deshecho. Es como si la famosa ventana estuviera provista de una reja o un prisma que deja pasar una parte de las intensidades luminosas y bloquea otra. Esa parte faltante se registra como falta, ausencia. Con prescindencia de cualquier cálculo, la máquina nos impone una relación con el mundo parcial y fragmentaria, desigual y aleatoria. Pero *no la vemos* en la función de cine. Preso del embuste, el espectador *ve justamente lo contrario de lo que le permite ver*.

Ocho. El espectador de cine se define ante todo por el hecho de que no puede detener y ni siquiera ralentizar el desfile mecánico de la película en el proyector. Por eso su (nuevo) control sobre los DVD (por ejemplo) plantea un problema: el *zapping* de un filme confiere a la capacidad de análisis del espectador –a su conciencia– un poder que el cine proyectado en una función le había quitado. En el cine, el filme arrastra al espectador, que no lo domina. Impotente frente al desarrollo de la proyección, más impotente aún ante los efectos mentales ocasionados por ella. La cosa no deja de borrarse. Va demasiado rápido (la síntesis es velocidad) para ser percibida y menos aún conocida por el espectador. Hay desborde. El espectador de cine se encuentra a la vez en una situación de creencia y de falta de dominio. ¿Quién se reconoce hoy en esas dos cualidades?

3

¿Filmar el desastre?

> Es escandaloso no reconocer en este movimiento [mayo de 1968] lo que se busca y está en juego en él: la voluntad de escapar por todos los medios a un orden alienado, pero tan fuertemente estructurado e integrado que la mera recusación corre siempre el riesgo de ponerse a su servicio. Y es escandaloso no entender que la violencia que se reprocha a algunas formas de ese movimiento es la réplica a la violencia inmensa al abrigo de la cual se preservan la mayoría de las sociedades contemporáneas y que no tiene en la brutalidad policial otra cosa que su vulgarización.[1]

Uno. En el cine posterior a la Segunda Guerra Mundial, ¿cómo ignorar que todo tambalea? La historia del cine no había sido por cierto un paraíso. Guerra de patentes, de las empresas, de los filmes. Historia como sepulcro de una sucesión interminable de sacrificios forzados. Películas censuradas, proyectos no realizados, realizadores prohibidos y a veces suicidados... Habría que escribir una historia en hueco, en negativo. Lo que no fue posible, lo que se descartó, revela la dimensión real de lo que fue. Las sombras forman parte del cuadro. ¿Cómo no tener en la memoria las tribulaciones de Eisenstein dentro de la URSS y fuera de ella? ¿Las de Welles en Hollywood? ¿El *Greed* de Von Stroheim (1924) (*Avaricia* o *Codicia*)? El cine es (más o menos) nuestro contemporáneo, estamos implicados en él como espectadores, testigos, cronistas, analistas... y también como actores, polos resplandecientes de sueños y caídas. Por eso debemos pedir a los historiadores una historia del cine *no pacificada*, una historia que tome en cuenta la violenta torsión creadora en virtud de la cual se levantan obras que ningún contemporáneo (y menos aún los dueños de los circuitos comerciales) habrá deseado ni querido.[2]

---

[1] Maurice Blanchot, "La solidarité que nous affirmons ici...", panfleto del Comité de Acción Estudiantes-Escritores, 8 de mayo de 1968, en *Écrits politiques, 1953-1993*, textos escogidos y anotados por Éric Hoppenot, segunda edición, París, Gallimard, 2008, p. 142 [trad. cast.: "La solidaridad que afirmamos aquí...", en *Escritos políticos*, Buenos Aires, Libros del Zorzal, 2006].

Dos. El cine es un campo de batalla; sea. Pero la batalla ha alcanzado dimensiones mundiales, globales; afecta todo lo que se muestra en este mundo, llevada, como lo ha sido, a un alto nivel de intensidad por el nuevo poderío de los medios masivos. El control social y el formateo ideológico están hoy más ligados que

---

[2] Soñemos con una historia de la evolución de las formas cinematográficas y las variaciones de su uso en el transcurso de las etapas (breves, es cierto) que periodizan "el siglo del cine", a la manera como *Mimesis*, el libro de Erich Auerbach, lo hace para "la representación de la realidad en la literatura occidental" (*Mimesis*, traducción de Cornélius Heim, París, Gallimard, 1968; edición original, *Mimesis: dargestellte Wirklichkeit in der aberländischen Literatur*, Berna, C. A. Francke, 1946) [trad. cast.: *Mimesis: la representación de la realidad en la literatura occidental*, México, Fondo de Cultura Económica, 1950]. En lo concerniente a la fotografía, véase François Brunet, *La Naissance de l'idée de photographie*, París, PUF, 2000; para la pintura, la escultura y la arquitectura, Jean Starobinski, *L'Invention de la liberté*, París, Gallimard, 2006 [trad. cast.: *La invención de la libertad, 1700-1789*, Barcelona, Carroggio, 1964], reedición que incluye *1789, Les Emblèmes de la raison* [trad. cast.: *1789, los emblemas de la razón*, Madrid, Taurus, 1988], de la edición de Skira, Ginebra, 1987. En lo tocante al cine, pues, el lector puede remitirse al reciente estudio de Antoine de Baecque, *L'Histoire-caméra*, París, Gallimard, 2008. También a algunas obras que, aunque presentadas como monografías, no por ello dejan de expresar la ambición de explicar al mismo tiempo una obra y el mundo que la atraviesa. Para limitarnos a algunos de los libros más recientes: Barthelémy Amengual, *Que viva Eisenstein!*, Lausana, L'Âge d'homme, 1990; Bernard Eisenschitz, *Roman américain: les vies de Nicholas Ray*, París, Christian Bourgois, 1990; Mercè Ibarz, *Luis Buñuel y los nuevos caminos de las vanguardias*, Valencia, IVAM, 1999; Youssef Ishaghpour, *Orson Welles, une câmera visible*, París, La Différence, 2001; Jean Narboni, *Mikio Naruse: les temps incertains*, París, Cahiers du cinéma, 2006; Ted Gallagher, *Les Aventures de Roberto Rossellini*, traducción de Jean-Pierre Coursodon, París, Léo Scheer, 2006, y Sylvie Lindeperg, *Nuit et brouillard: un film dans l'histoire*, París, Odile Jacob, 2007.

ayer a la ocupación del campo de las visibilidades por los objetos audiovisuales industriales.

> En el mismo momento, se sabe, el medio audiovisual se ha convertido, con el consentimiento de todos los protagonistas de la gran escena posmoderna de la autoexhibición, en el gran instrumento de una ideología tan pornográfica como puritana. Por todo el mundo, la llamada televisión de realidad o de puesta a prueba de cada cual en su intimidad funciona como el nuevo hospicio de los tiempos modernos, un hospicio abierto [...], vasto jardín zoológico organizado como un reino de la vigilancia infinita y el tiempo suspendido.[3]

Mi hipótesis es que ese poderío, esa nocividad, obedecen a las *formas*: ante todo a ellas. Por las formas –puesta en imágenes, en sonidos, montaje, narración, formalización de los cuerpos y las palabras, regulación de las duraciones–, esos objetos audiovisuales labran las recepciones y moldean las percepciones. La difusión de normas formales y el alineamiento con ellas de los deseos de ver y escuchar son hoy un hecho masivo, presentido y temido por T. W. Adorno, pero no imaginado a esta escala y con estas consecuencias.[4] Lo novedoso es el *entrecruzamiento* de las alienaciones: culto de la ganancia, del rendimiento, del éxito; comunión en la empresa, fervor en el mercado; inmersión en el vórtice de la cultura de masas; embelesamiento ante los medios... Las palabras y las formas promueven por doquier las prácticas de la conformidad y los "valores" de la sumisión, y de ese modo logran su aceptación y circulación como normas, de manera tal que la práctica aficionada queda reducida a la del consumo.

Este formateo a través de las formas es un fenómeno no analizado lo suficiente, sencillamente porque toca a *nuestra alienación*, el punto exquisito del dolor de hoy en día. Nuestra alienación, esa compañera de todos los instantes, abusa de nuestro credo individualista y vagamente libertario al sugerirnos con sutileza adoptar los productos y las modas del momento en el mercado, presentados y elogiados como "nuestra elección", "nuestro gusto", "nuestras ganas", etc. Ahora bien, lo que se compra y luego se gusta es el dinero que ha producido la cosa que reproduce el dinero. Señalo un parentesco entre esa falsa variedad que impera en el mercado de las imágenes y sonidos, y la *seudoalternancia* entre fórmulas políticas siamesas, que caracteriza lo que convenimos en llamar "democracias occidentales".[5]

---

[3] Élisabeth Roudinesco, *La Part obscure de nous-mêmes: une histoire des pervers*, París, Albin Michel, 2007, p. 197 [trad. cast.: *Nuestro lado oscuro: una historia de los perversos*, Barcelona, Anagrama, 2009].

[4] Theodor W. Adorno, *Minima moralia: réflexions sur la vie mutilée*, traducción de Éliane Kaufholz y Jean-René Ladmiral, París, Payot, 1983 (edición original: *Minima moralia: Reflexionen aus dem beschädigten Leben*, Berlín y Fráncfort, Suhrkamp, 1951) [trad. cast.: *Minima moralia: reflexiones desde la vida dañada*, Madrid, Taurus, 1987].

Tres. En su era mediática, el capitalismo se caracteriza –por primera vez en la historia de los tiempos modernos– por la constitución de hipergrupos de "comunicación" (telefonía, medios, Internet) cuyo objeto social –y su fuente de ganancia– es la redefinición y la apropiación del registro de las *relaciones entre individuos*. Lo que antaño se denominaba pomposamente "comunicación". De los clubes de encuentros a los diversos *"messengers"* o sitios de intercambios entre "amigos", pasando por los blogs, los *You Tube*, etc., el "mercado de la relación" está en plena expansión. Ya no hay necesidad del cine (uno a uno) para hacer el uno-por-uno-todos-a-la-vez (*peer to peer*). Se trata, en efecto, de poner a trabajar al consumidor, haciendo que él mismo entregue al mercado el estado de sus relaciones "explotables". Una vez más, consumo y pasaje al acto están ligados. Explotar por un lado, vigilar por otro, porque esas relaciones cronometradas y tarifadas dejan huellas. En consecuencia, estas nuevas empresas capitalistas se enfrentan con una contradicción entre producción masiva, que exige estandarización, uniformación de los procedimientos y los formatos –en síntesis, una economía del menor costo–, y atomización de las subjetividades, pulverización de los "gustos", indispensables tanto una como otra para la renovación de los pasajes al acto de la compra; en suma, una economía "a medida" que, si se sostuviera, si fuera real y no imaginaria, provocaría la explosión de los costos y haría imposible cualquier operación a escala de las masas.

---

[5] Cf. Jean-Luc Nancy, *Vérité de la démocratie*, París, Galilée, 2008 [trad. cast.: *La verdad de la democracia*, Buenos Aires, Amorrortu, 2009], y Alain Brossat, *Le Sacre de la démocratie*, París, Anabet, 2007.

Por una parte, reglaje de los productos; por otra, exaltación de la "personalidad" de los compradores. Por el lado de los productos (normalizados en toda la medida de lo posible), un acompañamiento destaca su "diferencia", más imaginaria que real. Por el lado de los clientes, triunfa una ideología de la individualidad, que yo calificaría de prudente y mesurada, justo lo que hace falta para no caer en un margen social y económicamente irrecuperable. La exaltación del individuo no llega hasta el punto de marcar su singularidad (que constituiría una excepción); hace brillar un efímero efecto de esta, sin romper con el orden de la normalidad (la diferencia de cada uno no perturba el deseo de todos de conformarse a la norma y ser a la vez "diferentes"). A una producción masiva de modelo constante y repetitivo, pero adornada por una fantasía de los embalajes (nuevos *looks*, genéricos, clips, avisos, etc.) que no cambia gran cosa en la esencia, responde una normalización de los individuos que no dice su nombre, ya que la disimula el culto de las pequeñas diferencias elevadas al carácter de seudooriginalidad. Para decirlo con otras palabras, *a la larga son los productos los que dan forma a los clientes*. Las formas audiovisuales dominantes terminan por *modelar* gustos, capacidades críticas, expectativas y satisfacciones.

Hay hoy, por lo tanto, un impulso masivo hacia un crecimiento aún más grande de la alienación en lo tocante al fetichismo de la mercancía descrito por Marx. El sometimiento voluntario a los "valores" del mercado se ha convertido en uno de los signos privilegiados del amaestramiento de la especie humana reivindicado por no pocos como una distinción. Domesticado desde un punto de vista material y mental por el dinero, el hombre está en trance de convertirse en el animal capaz de consumir individualmente aquello de lo que sólo tiene necesidad porque esta ha sido inducida en forma masiva. ¿El comercio como última manera de estar "juntos"? Atrevámonos a imaginar esta estampa: los dueños del mundo al timón y las masas echando una mano, dispuestas a darse por entero para precipitar el movimiento de conjunto. Toda alienación comienza por contentarse consigo misma y los placeres que saca de quien la vive. Pero sólo tiene sentido al ser cosa de todos. Es ante todo lo que se comparte. Liga lo que compete a la intimidad del sujeto ("mi elección") a lo que confirma la pertenencia del uno a lo múltiple, el tranquilizador reconocimiento que cada quien encuentra en el grupo que le da sus normas. Desde Adorno, la cuestión se ha abordado una y otra vez en todos los sentidos. Es fascinante e inagotable.

Jacques Rancière acierta al señalar que la crítica de la alienación ha adquirido un carácter mecánico, y que habría que escuchar por debajo o al lado las voces singulares de aquellas y aquellos que, por "alienados" que estén, son portadores de una palabra de diferencia o de lucha.[6] En *El espectador emancipado*, Rancière discute precisamente la presunta alienación del espectador teatral, la ilusión en la cual le gustaría complacerse. El cine no es el teatro en cuanto, ante todo, el embuste cinematográfico no es la ilusión cómica. En el teatro, las tres dimensiones del espacio son perceptibles. En el cine, como sabemos, falta una, la tercera. Esto implica un trabajo de denegación muy diferente por parte del espectador cinematográfico. La escena filmada, sin duda, "se asemeja" más al mundo de lo que la escena teatral ni sueña con parecérsele. Pero cuanto más se parece el filme al mundo, más difiere de él. En el teatro, el cuerpo espectador se enfrenta a los cuerpos actores en un cuerpo a cuerpo que no es virtual, aun cuando el escenario esté simbólicamente separado de la sala. En el cine, los efectos de cuerpo exigen encarnarse, y esta carnadura siempre es problemática, aleatoria y milagrosa: el cuerpo espectador, relativamente desencarnado por las limitaciones de la función, se proyecta sobre una pantalla que le devuelve su propia proyección.[7] En resumen, creo de buena gana que el supuesto de una emancipación del espectador teatral es tal vez más lógico que el supuesto de su ceguera. En el cine, en cambio, el poder del embuste, su mecánica compleja, hacen que el espectador experimente algún goce al no zanjar la cuestión de la ilusión, al jugar con ella, al hacerla pasar por el molinete de lo "verdadero" y lo "falso". Me parece que no sucede así en el caso del teatro: el artificio es imprescriptible, indiscutible (como lo demuestra el episodio del soldado de Baltimore). El lugar del espectador teatral, al menos por esas razones, no está regido por la denegación del *bien sé pero, pese a todo*. Sería menester, por lo tanto, especificar las clases y las formas de alienación.

Cuatro. Cinéfilos que mamábamos con avidez la leche de nuestra maternal cinemateca, no nos inclinábamos a despreciar una "alienación" que compartíamos con muchos. Aplicábamos el precepto leninista en boga en la época: no tirar al bebé con el agua del baño. El hecho de tener conciencia de la suma de alienaciones acarreadas, *volens nolens*, por el cine hollywoodense,

---

[6] A. Faure y J. Rancière (comps.), *La Parole ouvrière...*, *op. cit.*; véanse también Jacques Rancière, *La Nuit des prolétaires: archives du rêve ouvrier*, París, Fayard, 1981 (reedición, París, Hachette, 1997, col. "Pluriel") [trad. cast.: *La noche de los proletarios: archivos del sueño obrero*, Buenos Aires, Tinta Limón, 2010], o, más cerca en el tiempo, *Le Spectateur émancipé*, *op. cit.* Con referencia a los artesanos y obreros de mediados del siglo XIX, Rancière muestra, citándolos, que toman las palabras de los propietarios no sólo para responderles, sino para afirmar su dignidad frente a ellos. En efecto, una lucha es posible desde "dentro" de la alienación y, para decirlo de algún modo, en sus propios términos. De la misma manera, los espectadores teatrales no pueden ser tenidos por totalmente alienados en la ilusión. Lo cual demuestra a la inversa que la alienación, por menos omnipotente que sea, lo es lo suficiente para seducir. Podemos pues acudir a Serge Daney (un precursor), Slavoj Žižek, Luc Boltanski, Naomi Klein... Son numerosos los pensadores que han intentado desalojar de su guarida a ese monstruo contemporáneo tan cómodo entre nosotros. Familiar alienación que nos hace tolerable (y casi amable) el *forcing* del capital. En cuanto al trabajo de Bernard Stiegler, forjado desde hace quince años, en este punto son centrales *La Technique et le temps*, vol. 1, *La Faute d'Épiméthée*; vol. 2, *La Désorientation*, y vol. 3, *Le Temps du cinéma et la question du mal-être*, París, Galilée, 1994, 1996 y 2001, respectivamente [trad. cast.: *La técnica y el tiempo*, vol. 1, *El pecado de Epimeteo*; vol. 2, *La desorientación*, y vol. 3, *El tiempo del cine y la cuestión del malestar*, Hondarribia, Hiru, 2002, 2002 y 2005, respectivamente], y *Mécréance et discrédit*, vol. 1, *La Décadence des démocraties industrielles*; vol. 2, *Les Sociétés incontrôlables d'individus désaffectés*, y vol. 3, *L'Esprit perdu du capitalisme*, París, Galilée, 2004, 2006 y 2006, respectivamente.

[7] Cf. C. Metz, *Le Signifiant imaginaire...*, *op. cit.*

no nos impedía amar las películas de la ideología de la razón y la causa justa (*Band of Angels*, Raoul Walsh, 1957) (*Mi pecado fue nacer* o *La esclava libre*), las *succes stories* ejemplares (*Young Mister Lincoln*, John Ford, 1939 [*El joven Lincoln* o *El joven Mr. Lincoln*]; *An American Romance*, King Vidor, 1944 [*Un sueño americano*]), y tanto los filmes de las grandes alegorías (Moral, Justicia, Fe, etc.) como los de su reverso culpable (*Written on the Wind*, Douglas Sirk, 1956) (*Palabras al viento* o *Escrito sobre el viento*)... En todo ese cine se expresaba un principio fundamental: el *derecho a hacerse cargo del relato del mundo*. Los orígenes, la conquista, la división del bien y del mal, la civilización... El cine norteamericano es imperialista, ante todo, como imperialismo del Relato.

Lo criticábamos y al mismo tiempo saboreábamos sus frutos cinematográficos. Se trataba –aún se trata para mí– de *salvar* al cine de un naufragio siempre posible en la ideología que lo bordea y lo desborda. La reducción de un filme –a condición de que sea un poco denso, red compleja de significantes, nudo de tensiones y contradicciones– a los enunciados ideológicos, explícitos o no, que acarrea consigo, siempre nos pareció pobre. Nuestra manera y quizá también nuestra manía consistían en contrarrestar el discurso militante en el terreno en que formas y sentidos se articulaban de distinto modo que sentidos y enunciados. Ayer, era el trabajo colectivo sobre *El joven Lincoln* (*Cahiers du cinéma*, 223, enero de 1970). Hoy, muestro a veces los primeros veinte minutos de *Triumph des Willens* (Leni Riefenstahl, 1934) (*El triunfo de la voluntad*), en los que se abren algunas brechas entre la operación de propaganda al servicio de la causa nazi y los elementos del programa que la operación cinematográfica, en la mecánica que le es propia, deshace al filtrarlos. Por ejemplo, la secuencia del desfile triunfal del Führer por las calles de Núremberg se vuelve contra sí misma, me parece, debido a la insistencia repetitiva de los mismos planos de la muchedumbre delirante, repetición no sólo de las imágenes, los ejes, los *travellings*, sino de los sonidos ambientales, que machacan con un *"Heil Hitler!"* siempre igual (el sonido directo sincrónico sólo podía tomarse en estudio o, como en un momento posterior de la película, cuando los oradores de los mítines hablaban por micrófono). En lo que sigue del filme, la cineasta es lo bastante sutil para jugar con el equívoco entre la singularidad de los cuerpos, los rostros, las voces (con respecto a lo cual el cine no puede trampear), y la uniformidad buscada de los individuos en el grupo (el cine, arte de masas). Pero durante el rodaje *en directo* del trayecto recorrido por Hitler, las diez o veinte cámaras movilizadas toman prácticamente las mismas imágenes y los micrófonos registran los mismos sonidos, y esa reiteración es más fúnebre que festiva. La unanimidad del pueblo alemán al festejar a su jefe se convierte en la unanimidad de las formas mismas, la tristeza de los signos. En cuanto al Führer, su gesto con el brazo blandamente estirado, a fuerza de repetirse, pone en evidencia al títere en el cuerpo filmado, aspecto que habrían de ver con claridad Lubitsch (*To Be or Not To Be*, 1941) (*Ser o no ser*) y Chaplin (*The Great Dictator*, 1945) (*El gran dictador*). Por último, cuando Leni Riefenstahl pone una de sus cámaras *atrás* de Hitler (el plano se reitera diez veces), la extrañeza del eje termina por perturbarnos: el jefe es visto de espaldas. ¿Punto de vista del guardaespaldas? ¿Del subalterno? ¿Del admirador (o la admiradora)?[8]

Cinco. En síntesis, la cuestión de la alienación era para el grupo de los *Cahiers* en la década de 1970 una cuestión *verdaderamente* política. Existía el riesgo de renegar de lo mismo que nos había hecho amar el cine, el hecho de que era un *arte popular*, lo había sido y todavía quería serlo. Habría que decir por qué ya no lo es de la misma manera. También en este aspecto, la historia queda por hacerse. Algunas referencias a vuelo de pájaro: el vigor creciente de la televisión, que despojó al cine de una parte de sus seducciones y poderes; la famosa "segmentación del mercado", que dividió las salas, las clases de películas y, por supuesto, las familias de espectadores; el aumento del precio de las localidades, es decir, la preponderancia del comercio más ávido sobre la circulación de los filmes, para inflarla o sofocarla; las salas cinematográficas múltiples, que fabrican consumidores, única idea que tienen de lo "popular"; el mayor papel del *marketing*, la publicidad, los productos derivados, etc. Todo esto marca el ingreso del cine en el supermercado, aunque sea "cultural".

---

[8] En Bernard Eisenschitz, *Le Cinéma allemand*, textos seleccionados por Francis Vanoye, París, Nathan, 1999, un libro excelente, léanse entre otras las páginas dedicadas a Leni Riefenstahl (pp. 60-61).

La televisión, en cambio, no ha dejado de abarcar toda clase de "públicos", más o menos "grandes". La decisión que tomé a mediados de los años ochenta, de trabajar más para la televisión pública (INA, France 3, La Sept, Arte), la entiendo como una permanencia de la misma inquietud política. En dos sentidos: 1) dar a conocer en la pantalla chica (en la medida de lo posible) sistemas de formas divergentes de los dominantes (por ejemplo la serie *Marseille contre Marseille*, con Michel Samson, y su intento de reconquista del cuerpo y la palabra políticos), y 2) llegar a espectadores todavía no estrictamente alineados en los segmentos culturales del mercado: debido a su cantidad, por encima del millón, incluso para los programas con menos audiencia, los televidentes se componen de una manera aleatoria, cosa que sólo sucede excepcionalmente en los circuitos especializados del cine de arte y ensayo. En otras palabras, mantener el principio de un espacio político y artístico *público*.

Lo cierto es que esta dimensión popular reconocida al cine, soñada o no, coincidía exactamente con la de la alienación de las masas. Condenarla sin más era renunciar a hacer actuar al cine en el arco histórico y político del mundo en que vivíamos. Éramos más ambiciosos. No queríamos un cine metido en el casillero cultural dispuesto a admitirlo. Estábamos contra la cultura que fabrica "valores", "bien cultural", a partir de experiencias artísticas marginadas, separadas del cuerpo social. Y en ese aspecto nos encontrábamos, a pesar de todo, cerca de los situacionistas. Por otro lado, efecto de mayo de 1968 sobre nuestro pequeño grupo, nos habíamos prohibido de manera implícita (y a veces explícita) *aparecer de acuerdo o en complicidad con la sociedad que combatíamos*, por ejemplo a través de la publicación de libros. Daney fue el primero en romper ese tabú con *La Rampe*, compilación de sus textos del período 1970-1982; pensé por entonces que tenía mucha razón en hacerlo. A esos textos, y sobre todo a los primeros ("Sobre «Salador»"), elaborados en el seno de los *Cahiers*, hacia y contra todo, debo lo esencial de lo que puedo pensar hoy acerca del lugar del cine en el mundo. El libro apareció en 1983 y ya los años posteriores a 1968 desaparecían del horizonte, reprimidos por un *cualunquismo* cultural y político abyecto; por eso resultaba urgente indicar cómo se había podido pensar en aquellos años y cómo, en estos, podíamos intentar valernos de ellos para seguir pensando. Eso es lo que hizo necesario *La Rampe*.[9]

Tengo que recordar que durante el famoso mes de mayo, cuando nos reunimos en asamblea general permanente en la École Louis Lumière para celebrar lo que serían los Estados Generales del cine, nos prohibimos, otra vez, filmar el movimiento en curso. Y no lo hicimos: esperamos el siniestro mes de junio, con André S. Labarthe, para filmar *Les Deux Marseillaises*. Con respecto al motivo de esta abstención, remito a Blanchot:

> En consecuencia, jamás escribiremos sobre lo que sucedió y no sucedió en mayo: no por respeto y ni siquiera para evitar que, al circunscribirlo, el acontecimiento quede restringido. Admitimos que esa negativa es uno de los puntos en que la escritura y la decisión de ruptura coinciden: una y otra siempre inminentes y siempre imprevisibles.[10]

Si bien es cierto que hoy, unos cuarenta años después, se puede lamentar esa abstención, o no entenderla, también es cierto que mayo no se detiene en mayo y que muchos de sus ecos, en definitiva, habrían de ser filmados.[11]

Todo esto era cierto antes de mayo de 1968, y fue aun mucho más cierto después. No queríamos un "arte separado del pueblo". Por eso defendimos con obstinación el cine norteamericano y a nuestros autores en el propio Hollywood, a pesar de que todavía no estaba de moda hacerlo y el cine era uno de los principales vectores de la ideología de la cual queríamos ser los adversarios más resueltos.

Así se explica, al menos para esta mirada tardía que poso sobre tiempos idos, que me haya sido difícil amar *verdaderamente* el llamado cine experimental neoyorquino; admirarlo, sí; comprender su combate, pero de lejos y desde afuera. Por sorprendentes que fueran, y hasta subversivos, esos filmes no me dejaban otro lugar que el de *desengañado*. Tenía necesidad de creer, de quedar preso de la ilusión y ser superado por ella, un espectador como cualquier otro, ni peor ni mejor, engañado y entretenido, como en ese juego de yoyó con el espectador (el *fort/da* freudiano) llevado al límite por *Ser o no ser*. La deconstrucción del embuste *sin el embuste*, sin la construcción del embuste, no tardaba en aburrirme. De la misma manera, los llamados filmes de "vanguardia", el cine de artistas, me parecían envejecidos con demasiada rapidez, salidos demasiado pronto de la infancia, sin tomarse ya el trabajo de volver a representar en el embuste al *niño perdido* que marca para siempre el lugar del espectador. ¿Qué pensar del vigoroso retorno actual de los "filmes de artista"? A menudo, estos parecen dirigirse a espectadores que supuestamente son o van a llegar a ser "conocedores" e incluso compradores, a quienes, por lo tanto, conviene rodear de comentarios cultos en los que la cinta, aun antes de ser expuesta o vista, es desmenuzada por voces autorizadas. Pero ¿qué pasa en esas obras con la *puesta en escena* del espectador? Los espectadores de Fritz Lang o Ernst Lubitsch debían, de una manera u otra, *creerles*, no situarse por encima de la fábula o el embuste, sumergirse en la ilusión, sin perjuicio de que las cartas se dieran vuelta en el momento fatídico. ¿No es todo ese juego dialéctico con un espectador a quien se quiere confiado, cómplice y hasta víctima consintiente, es decir, en definitiva ingenuo y crédulo, lo que no se vende en las galerías de arte contemporáneo? Me dirán: pero el espectador de ayer ya no existe. Lo perturbador, lo que es menester examinar, es justamente ese deslizamiento ideológico (que tal vez sea también una vacilación antropológica). ¿Con qué clase de espectador viajamos en nuestra vida? ¿Y cuál nos espera a la vuelta de la esquina?

---

[9] Serge Daney, *La Rampe: cahier critique, 1970-1982*, París, Cahiers du cinéma/Gallimard, 1983; reedición, París, Cahiers du cinéma, 1996, col. "Petite bibliothèque" [trad. esp. parcial: *Cine, arte del presente: antología crítica*, Buenos Aires, Santiago Arcos Editor, 2004].

[10] M. Blanchot, *Écrits politiques...*, *op. cit.*, p. 156.

[11] Cf. *Le Cinéma de mai 68*, vols. 1 y 2, estuches de DVD publicados por las Éditions Montparnasse en la colección "Le Geste documentaire", dirigida por Patrick Leboutte y Vianney Delourme, 2008.

¿Era esa una de las razones que me hicieron refunfuñar ante las tesis de Guy Debord (*La sociedad del espectáculo*, 1967)? ¿Y que siguen impidiéndome adherir a ellas sin reservas? Veo que Debord no duda un instante en arrojar todo el cine y todo el arte por la borda, sin conceder importancia alguna a las batallas internas que desgarran todos los campos artísticos y en especial el cinematográfico. Al escribir "Técnica e ideología", yo procuraba a sabiendas resistir a esa liquidación brutal, de una sola vez, de toda la cuestión de las artes en el siglo XX, indignas de la menor consideración en cuanto vasallas del capital. Me parecía, efecto de la época, que en esos análisis vigorosos, y que apuntaban al centro de los más vastos blancos, faltaba acaso la fineza de tomar en cuenta los aspectos principales y secundarios de las contradicciones principales y secundarias... Veía que la gran casuística maoísta no contradecía a Debord: lo completaba a su pesar. "Técnica e ideología" cuenta también eso: que no se termina tan sencillamente con el relato, con la ilusión; que la *impresión de realidad* analizada por Bazin es efectivamente el fundamento del embuste, sin duda, pero que este no puede reducirse al carácter nocivo atribuido a los poderes de la ilusión; que hay una positividad de la ambigüedad cinematográfica, que engaña para desengañar en vez de desengañar para engañar; que el embuste tiene una historia y por lo tanto sentido, y es por ello una herramienta que permite deconstruir parte de nuestras cegueras y sorderas ordinarias. En suma, al volver la alienación contra sí misma, nos valíamos del cine (históricamente definido) para criticar el cine (ideológicamente dominante). El embuste cinematográfico, soporte y resorte de la alienación espectacular, actuaba como modelo reducido del funcionamiento de las creencias en nuestras sociedades políticas. Y como creíamos en el pueblo y resulta que el pueblo cree, y nosotros creíamos como él (en toda clase de cosas), atravesamos el cine como el terreno de juego donde se ponen a prueba las *formas de creencia* movilizadas por las relaciones políticas de fuerza. Sigo en eso. *El cine es político porque se funda en un sistema de embustes que ponen en juego la creencia por parte del espectador*. Y, visto que el cine es un campo de batalla, me parece que en él se pone en crisis la dominación del espectáculo denunciada por Debord. Y que desde el interior mismo de ese campo, con las herramientas teóricas forjadas en el análisis de los filmes, podemos comprender y combatir mejor la santa alianza del capital y el espectáculo.

Seis. Flashback: 1945-1950. Europa está en ruinas. Es lo que filma Rossellini en *Alemania, año cero*. ¿Qué hacer de las ruinas? ¿Qué otros sacrificios, en tiempos de paz, lavarán los crímenes de la guerra? Por lo tanto: ¿cómo reconstruir? Esta historia es la que cuentan los filmes más innovadores. Alain Robbe-Grillet tiene razón al destacar (en una serie de entrevistas radiofónicas) que esa omnipresencia de las ruinas era en primer lugar el signo de una urgencia: deseábamos un Renacimiento.[12] Los campos de la muerte, todo lo que no se sabía o no quería saberse del exterminio de los judíos europeos, las ciudades arrasadas por los bombardeos aliados, las atrocidades de todo tipo, las bombas atómicas sobre Hiroshima y Nagasaki, los millones de muertos, los episodios mismos de la resistencia civil y militar contra el orden nazi y sus cómplices: todo eso exigía la llegada de tiempos nuevos. El cine que sale de la guerra lleva en su seno esa expectativa mesiánica (*Stromboli*, *Europa 51*, Roberto Rossellini, 1949 y 1951 respectivamente). El mundo está cambiando y el cambio sólo puede producirse en y por la invención de nuevos lenguajes. En el tono de Robbe-Grillet escucho una suerte de furia gozosa. Dispersar las retóricas ya arruinadas. Desmantelar las ruinas del humanismo europeo consumado y destruido a la vez por el nazismo. Rechazar que los niños de Europa estén obsesionados por los espectros del Viejo Mundo, esos mismos espectros que llevaron a la catástrofe (tal es la fábula de *Alemania, año cero*). Urgencia de construir de otro modo, de filmar de otro modo. Esto pasa en Italia. El empuje del neorrealismo barre la *Cinecittà* mussoliniana. Se quiere creer que los tiempos han cambiado. Cambian, en efecto, toda vez que el cine, tras salir de los estudios de la Bella Durmiente del Bosque, filma a los italianos del común en el lugar donde los encuentra, donde viven y se debaten: en las calles.

Esos tiempos no duraron. En 1960, en 1965, en 1968, demasiado se sabe que los argumentos de la Guerra Fría han liquidado las esperanzas de la Resistencia-Renacimiento. Es sabido que, entre 1947 y 1953, vehemente, una "cacería de brujas" dirigida por el senador McCarthy purgó la administración norteamericana, las escuelas, pero también Broadway y Hollywood, de aquellos que eran sospechosos de ser o haber sido "rojos". Tampoco puede ignorarse el encadenamiento de las guerras: Corea, Indochina, Argelia, Vietnam. Los fantasmas del fascismo y el nazismo, de los que habíamos creído liberarnos para siempre, vuelven a asediar las conciencias y, más pavoroso aún, a reocupar un real del que habían sido expulsados. Se termina la desnazificación en Alemania, donde se protege a los ex nazis; lo mismo en Italia en lo concerniente a las elites mussolinianas; y esos dos repliegues darán origen aquí y allá a los izquierdismos que pasarán a la "lucha armada". En cuanto a Francia, se mantienen los hombres y las prácticas de Vichy. Se sabe que Maurice Papon es en un primer momento secretario general de la prefectura de Burdeos, bajo Vichy, y como tal está a cargo del Servicio de Cuestiones Judías, responsable de la deportación de una gran cantidad de judíos; que a continuación va a Marruecos (represión de los nacionalistas) y luego a Argelia (Constantina); que vuelve a Francia, participa en el complot gaullista y, en octubre de 1961, desde su puesto de prefecto de policía de París, reprime a sangre y fuego una manifestación de los argelinos de Francia (varios centenares de muertos); ese mismo Papon, al año siguiente, 1962, da las órdenes que desembocan en la masacre de Charonne.* Bello cuadro de caza, trayectoria ejemplar. Lo teníamos ante nuestras miradas. De qué desengañarse.

Siete. Tras la apertura de los campos comenzó la lenta, muy lenta toma de conciencia sobre el exterminio de los judíos de Europa (acerca del cual hay que decir una y otra vez que fue realizado por europeos –los nazis lo eran– en nombre de ideales "europeos", con la complicidad o al menos el acuerdo tácito de muchos otros europeos y de los propios aliados...).[13] Eso que todavía no se decía pero que en parte se sabía, esas preguntas reiteradas y sin respuesta, iban a afectar el devenir próximo del cine. Por opuestas que puedan ser sus maneras, Rossellini en primer lugar (*Alemania, año cero* y luego *Europa 51*), Resnais (*Hiroshima mon amour*, 1958) (ídem) y Antonioni (*L'Avventura*, 1960) (*La aventura*) inscriben una turbación, una "sospecha", una "mala conciencia" e incluso un llamado sin respuesta que actúan tanto (si no más) en la escritura de esos filmes como en su "mensaje" explícito.

---

[12] Alain Robbe-Grillet, *Préface à une vie d'écrivain*, veinticinco programas en France-Culture, verano de 2003. [Posteriormente se publicó como libro acompañado por un disco: *Préface à une vie d'écrivain*, París, Seuil/France-Culture, 2005. (n. de t.).]

* Nombre de una estación del metro de París, en cuyas inmediaciones la policía cargó, el 8 de febrero de 1962, contra manifestantes convocados por el Partido Comunista y la CGT para protestar contra la Guerra de Argelia y la OAS, una organización terrorista. Nueve personas murieron como consecuencia de la represión (n. de t.).

[13] Véase no sólo *Shoah* (Claude Lanzmann, 1985) (ídem), a la vez paciente y decisivo, sino un fragmento separado del conjunto: *Un vivant qui passe* (1997), donde Maurice Rossel, joven delegado del Comité

El mundo había cambiado, sí, sin ninguna duda. Y con él el cine.[14] ¿Cambiar? ¿No había que suponer un vínculo –tenue, oscuro, es cierto– entre esa civilización responsable de "la bestia inmunda" y el cine que estaba históricamente ligado a ella desde el primer filme (*La salida de la fábrica...*, todo un símbolo) y la había acompañado con tanta fidelidad desde entonces? Para ese cine que amábamos era difícil enmascarar, lo he dicho, el papel activo que había tenido en la masificación del mundo, tanto en el este como en el oeste:[15] su complicidad con la "cultura de masas" cuyos productos eran también los fascismos, el nazismo, el estalinismo. Recuerdo la oposición planteada por Benjamin

---

Internacional de la Cruz Roja en Berlín durante la guerra, cuenta sus visitas a Auschwitz y luego a Theresienstadt, no sin dejar traslucir el antisemitismo corriente que afectaba a las elites europeas en las décadas de 1930 y 1940. Cf. Jean-Louis Comolli, "Ceux qui (se) perdent", en *Voir et pouvoir...*, *op. cit.*, pp. 414-424 [trad. cast.: "Los que (se) pierden", en *Ver y poder...*, *op. cit.*, pp. 395-407]

[14] Cf. Jean-Louis Comolli, "Fatal rendez-vous", en Jean-Michel Frodon (comp.), *Le Cinéma et la Shoah*, París, Cahiers du cinéma, 2007, pp. 69-84. Antoine de Baecque ha vuelto al tema de lo que ha cambiado para el cine luego de la Segunda Guerra Mundial; véase *L'Histoire-caméra*, *op. cit.*, pp. 55-103.

[15] W. Benjamin, "L'œuvre d'art à l'époque..." (1939), *op. cit.*, p. 313, nota 1, señala que "a la reproducción en masa corresponde, en efecto, una reproducción de las masas. En los grandes cortejos de fiesta, en los monstruosos mítines, en las manifestaciones deportivas que reúnen a multitudes enteras y por fin en la guerra, es decir, en todas las ocasiones en las que hoy interviene el aparato de toma de vistas, la masa puede verse a sí misma cara a cara".

entre "estetización de la política" (fascismo) y "politización de la estética" (comunismo).[16]

Hasta la guerra, hasta las películas de Hollywood comprometidas en la lucha contra el nazismo, hasta la serie de "Why we fight" ["Por qué combatimos"],[17] el cine (con pocas excepciones) había hecho lo imposible por idealizar las relaciones sociales, difundir el espíritu de sumisión, virginizar el mundo, amansar la violencia, domesticar la alteridad, corromper el salvajismo. En síntesis, "humanizar" todas las formas de explotación, del proletario al colonizado, y civilizar todas las alteridades. Como Daney dirá luego de Bazin, compartir un plano, un filme, es renunciar al salvajismo y dar pruebas de que la alteridad que uno manifiesta no es tan radical que no pueda filmársela. Encargado de los buenos oficios de la *misión occidental*, el cine se convierte en un objetivo central en las ambiciones totalitarias de las ideologías que se disputan el control del mundo.[18]

---

[16] *Ibid.*, p. 316.

[17] Serie documental de siete filmes bajo la dirección de Frank Capra, 1942-1945. Esto es lo que escribe André Bazin sobre ellos: "Las vistas utilizadas en estos filmes son en cierto modo hechos históricos en bruto. Creemos espontáneamente en ellos, pero la crítica moderna ha establecido con suficiente certeza que, en definitiva, sólo tenían el sentido que el espíritu humano les atribuía. Hasta la fotografía, el «hecho histórico» se reconstituía sobre la base de documentos y la mente y el lenguaje intervenían dos veces: en la reconstrucción misma del acontecimiento y en la tesis histórica donde se insertaba. Con el cine podemos citar los hechos, me animaría a decir, en carne y hueso. ¿Pueden ellos dar testimonio de otra cosa que de sí mismos? ¿De otra cosa que de su historia? Creo que, lejos de hacer avanzar al sentido histórico hacia la objetividad, el cine da a los hechos, por su propio realismo, un poder de ilusión complementario. Ese comentarista invisible al que el espectador olvida mientras mira los admirables montajes de Capra, es el historiador de las muchedumbres de mañana, ventrílocuo de esa formidable prosopopeya capaz de resucitar a voluntad a los hombres y los acontecimientos, que se prepara en los archivos cinematográficos del mundo entero". André Bazin, "À propos de *Pourquoi nous combattons*", *Esprit*, 123, 1° de junio de 1946, pp. 1022-1026. En cuanto a los filmes hollywoodenses antinazis, cf. B. Eisenschitz, *Le Cinéma allemand*, *op. cit.*, pp. 75-77.

[18] Recordemos la negativa de Fritz Lang a ser el "cineasta oficial"

Ocho. Es posible que las SS se hayan impuesto con todo conocimiento de causa la prohibición de filmar dentro de los campos de la muerte.[19] Existía desde luego la voluntad de borrar las huellas del crimen y, por ende, de no fijarlas sobre una película. Pero había también otra cosa. El cine era apto para domesticar a las masas, no para registrar (es decir, revelar y difundir) el espectáculo de la muerte masiva: de la muerte verdadera, final, no virtual, no seguida de la "resurrección" ritual del cine de ficción, una muerte sin "segunda toma".[20] El horror imposible de filmar era la muerte masiva, sin ficción, sin historia. Esos SS sabían a la perfección que nadie se levantaría de la muerte dada por ellos en las cámaras de gas, que jamás manaría agua salvadora alguna de esas duchas. También sabían (*El triunfo de la voluntad* ya lo muestra en 1934) que el cine viene de perillas para filmar a las masas en movimiento, disciplinadas, militarizadas, coreografiadas, todo lo que se quiera, pero *vivas*, y no esas masas muertas, esos montones de cadáveres.

Si el cine se hizo querer a través del mundo, si se tornó indispensable, es porque también filma a los hombres *uno a uno*, los individualiza hasta en las grandes concentraciones políticas o religiosas. A Leni Riefenstahl no le basta con filmar a los jóvenes hitlerianos en grupo y fanatizados por la figura del Führer; le interesa darles un cuerpo singular, un nombre, un origen: en suma, hacer de ellos individuos (en la sucesión de imágenes en las que estos jóvenes, al principio, se preparan, juegan, ríen, adolescentes unidos en la sana camaradería de lo que parece santurronamente una variante del escoutismo; a continuación, cuando se presentan y, a despecho de su individualización –apellido, nombre, provincia, etc.–, se muestran conformes al modelo, reforzado incluso por sus diferencias físicas).

Ahora bien, las masas llevadas a la muerte en los campos de exterminio habían caído en el anonimato, hombres y mujeres de los convoyes despojados de su nombre, arrancados a su historia social y familiar.[21] Desde su nacimiento, el cine se había empeñado en hacer exactamente lo contrario: dar a sus personajes un nombre, una subjetividad, una familia, un grupo, un destino, y ante todo a los elegidos en la inmensa muchedumbre de los desconocidos.

Nueve. La prohibición nazi cobra entonces un sentido inesperado: recordarnos que uno de los papeles del cine es el de *mentir a las masas acerca de la muerte*. El embuste no puede sino embau-

---

del Tercer Reich y su huida a Estados Unidos en 1933. En su "autobiografía" publicada en el *Fritz Lang* de Lotte H. Eisner, el cineasta escribe: "Como trabajaba entonces en Alemania, tomé la nacionalidad de la que en 1933 me despojaría el régimen hitleriano. Cuando este llegó al poder, yo acababa de rodar una película antinazi, *El testamento del doctor Mabuse*, y ese filme –donde había puesto eslóganes nazis en labios de un criminal loco– fue prohibido, claro está. Me convocaron al despacho de Goebbels, no como me temía para rendir cuentas con respecto a esa película, sino para enterarme, con gran sorpresa de mi parte, de que Hitler había ordenado al ministro de propaganda del Tercer Reich que me ofreciera la dirección del cine alemán: «El Führer ha visto su filme *Metrópolis* y a dicho: este es el hombre que creará el cine nacionalsocialista». Esa misma noche me marché de Alemania". Véase Lotte H. Eisner, *Fritz Lang*, traducción de Bernard Eisenschitz, París, Cahiers du cinéma/Cinemathèque française, 1984, p. 18.

[19] Sobre estas cuestiones, cf. Annette Wieviorka, *L'Ère du témoin*, París, Hachette, 2002, col. "Pluriel"; *Déportation et génocide: entre la mémoire et l'oubli*, París, Hachette, 2003, col. "Pluriel", y *Auschwitz, la mémoire d'un lieu*, París, Hachette, 2005, col. "Pluriel". Véanse también las obras de Georges Didi-Huberman, *L'Image survivante: histoire de l'art et temps des fantômes selon Aby Warburg*, París, Éditions de Minuit, 2002 [trad. cast.: *La imagen superviviente: historia del arte y tiempo de los fantasmas según Aby Warburg*, Madrid, Abada, 2009], e *Images malgré tout*, París, Éditions de Minuit, 2004 [trad. cast.: *Imágenes pese a todo: memoria visual del Holocausto*, Barcelona, Paidós, 2004]. Y además, G. Wajcman, *L'Objet du siècle*, *op. cit.*, y Sylvie Lindeperg, *Clio de 5 à 7: les actualités filmées de la Libération, archives du futur*, París, Éditions du CNRS, 2000, y *Nuit et brouillard...*, *op. cit.*

[20] Cf. Jean-Louis Comolli, "L'absente de tout miroir", en *Voir et pouvoir...*, *op. cit.*, p. 459 [trad. cast.: "La ausente de todo espejo", en *Ver y poder...*, *op. cit.*].

[21] Véase Pierre Legendre, "Analecta", "L'attaque nazie contre le principe de filiation", en Alexandra Papageorgiu-Legendre, *Leçons*, 4, 2, *Filiation: fondement généalogique de la psychanalyse*, París, Fayard, 1990, pp. 205-209.

car. Pero, cuando los nazis pierden la guerra y se baten en retirada por doquier, los ejércitos aliados entran a los campos (todavía no identificados como campos de la muerte), y el cine con ellos. Como para responder a la prohibición nazi (tan desconocida por entonces como la empresa misma de exterminio), filmar se torna obligatorio en los campos liberados. Ahora bien, la cosa no es tan simple. Los camarógrafos advierten de inmediato que el registro cinematográfico es débil ante la realidad de la muerte masiva. Las imágenes tomadas en Falkenau o Bergen-Belsen nos hablan ante todo del desasosiego, la angustia de los que filman. Asoma una duda (inédita a esta escala en la historia del cine): ¿y si los espectadores de esas imágenes *no creyeran en ellas*? ¿Si se les diera por pensar que son imposibles de realizar *sin trucos*?

Introducción violenta del motivo de la desconfianza en la relación cinematográfica. Para restablecer alguna confianza en el cine, será preciso desplegar una retórica de las imágenes y el montaje. Sidney Bernstein, creador y productor de *Memories of the Camps*, recurre a su amigo Alfred Hitchcock.[22] La idea es devolver una puesta en escena al documento y por consiguiente al rodaje, para hacer resurgir una posibilidad de creencia. Esa puesta en escena es una ficcionalización: filmar los alrededores de los campos, la vida corriente al lado de la muerte masiva; filmar a los espectadores alemanes llevados a la fuerza a ver las fosas comunes, filmar su mirada sobre la muerte como mediación y relevo de la mirada del espectador. El cine pide al cine convalidar –hacer verosímiles– las imágenes de la muerte irrepresentable.[23]

Mi hipótesis es que la fábrica de sueños que –la parte por el todo– estaba en trance de representar (formatear) el conjunto del cine mundial, experimenta algunas fallas serias al día siguiente de la guerra. Termina la cantinela del *show must go on*. Ya nada seguirá "como antes". La prohibición de las imágenes filmadas en los campos y los tiempos de la muerte masiva contribuyó sin duda a salvar al cine de una odiosa infamia. Tenido a distancia por las SS y por lo tanto menos directamente comprometido, y promovido en cambio por los Aliados (incluidos los soviéticos), el cine pudo mantenerse como laboratorio central de la alienación *amable* o *deseable*. Sin embargo, algo se resquebrajó. La liberación de los campos por los Aliados (*Falkenau*, 1945,* y *The Big Red One*, 1980, ambas de Samuel Fuller) (*Falkenau* y *Más allá de la gloria* o *Uno rojo: división de choque*, respectivamente); los horrores, pues, que se filmaron *post mortem* en ellos, y la confrontación de la ex "inocencia cinematográfica" con esta nueva situación que acabo de mencionar: el surgimiento de un espectador incrédulo y desconfiado,[24] influyen sobre el Gran Relato hollywoodense. Vuelve, punzante, la obsesión por el fracaso y la muerte -pérdida, locura, retorno de lo reprimido- que está precisamente -véase Joseph Conrad- en el núcleo de la conquista occidental. Las astucias del deseo, la inversión de la buena intención, la perversión del lugar adecuado (temas recurrentes en Lang y frecuentes en Hitchcock), sugieren que la conciencia y la voluntad de poder del héroe norteamericano tropiezan con un límite que lo supera y que ya no está ligado a sus meras fuerzas o cualidades. Ese es todo el sentido de la obra de Welles. *Citizen Kane* (1941) (*El ciudadano* o *Ciudadano Kane*) es un filme premonitorio. ¿Fritz Lang de un lado, Hitchcock de otro? Por si no lo sabe, el cine es un vigilante. Vibra con las corrientes, con las tensiones. Es la superficie de resonancia de lo que se anuncia oscuramente.

---

[22] Cf. J.-L. Comolli, "Fatal rendez-vous", *op. cit. Memories of the Camps* se rodó, por lo tanto, en 1945, principalmente en Bergen-Belsen, se montó en Londres (con la supervisión de Hitchcock) y de inmediato se guardó en un armario: la desnazificación quedaba suspendida a causa de la Guerra Fría. Cuarenta años después, en 1985, el programa de la televisión pública norteamericana *Front Line*, del Public Broadcasting Service, recupera los carretes, los restaura, incluye un comentario a cargo de Trevor Howard y difunde el filme.

[23] Se entiende que miles, millones de veces, se hayan filmado realmente muertes reales. Mi argumento es que esas muertes pierden parte de su realidad cuando se trasladan a las imágenes, cuando se las encuadra, se las recorta, se las monta. Como no puede ficcionalizarla cuando es real, el cine virtualiza la muerte. Pero la muerte de masas, la muerte en masa, pone fin a ese movimiento. Entre una muerte documental y una muerte ficcional, lo que cambia es la creencia del espectador, no la imagen, no la figuración. Es de entender la importancia extrema del *contexto*, el único capaz de permitir saber si estamos ante un filme de ficción o un noticiero. En consecuencia, la creencia del espectador es en parte una proyección mental.

* Se trata de las tomas hechas por Fuller el 8 de mayo de 1945, cuando llegó con su batallón del ejército norteamericano a este campo de concentración. Las imágenes están incluidas en el documental *Falkenau, the Impossible*, de Emil Weiss (1988) (n. de t.).

[24] Este nuevo espectador también es, por ende, el de los noticieros y las películas de propaganda; producto por un lado de todo lo que tiende a instrumentalizar las imágenes cinematográficas, y por otro de todo lo que, en esas imágenes documentales, aporta al cine un *efecto de verdad* que la ficción ya no le da tan simplemente. Lo que hace dudar de la autenticidad de las imágenes traídas de Bergen-Belsen por los camarógrafos ingleses es probablemente la inmensa distancia que las separa de los noticieros de la Segunda Guerra Mundial, tal como pudieron verse en las pantallas durante el conflicto, orientados como estaban por la propa-

---

ganda. Esa distancia cobra a la vez el sentido de una ruptura (eso nunca se ha visto) y una exageración (las imágenes se han forzado).

4
¿Cortar la figura?

> Pero no basta con podar, hay que cortar.[1]

> No es una buena idea interrumpir con demasiada frecuencia la narración, porque el arte de contar historias consiste en inducir en el lector o el oyente un estado cercano al sueño en el cual el tiempo y el espacio del mundo tienden a desaparecer, suplantados por el tiempo y el espacio de la ficción. Irrumpir en el sueño es alertar sobre el carácter construido de la historia y trastocar por completo la ilusión realista.[2]

Uno. En 2007, en oportunidad de celebrarse los Estados Generales del cine documental de Lussas, examiné a dúo con Marie-Pierre Duhamel-Muller la evolución de las prácticas de montaje desde unos años atrás. Ahora bien, las técnicas son lógicas. Los cambios en la manera de hacer tienen consecuencias que siempre exceden los enunciados propuestos en un filme y asumidos por un autor.[3] Me interesé pues en esa forma hoy muy difundida de *raccord* que se llama *jump cut*. Traduzco a mi manera: corte que, según se ve, provoca un salto en la continuidad de un plano, la unicidad de una toma de vistas. Elipsis donde no puede haberla: en la continuidad de una situación, filmada de por sí en continuo. Por lo tanto, la cosa salta. Y se ve como un desgarrón, un siete. En un mismo plano, una misma toma, cortar es hacer desaparecer una cantidad más o menos importantes de fotogramas (en video, de lo que llamamos "imágenes"). El sonido se corta al mismo tiempo que la imagen. Los dos bordes así creados dentro de una continuidad espaciotemporal (la banda) se empalman, respuesta más o menos torpe que deja flotar en el aire una catástrofe.

---

[1] Henri Bergson, *Matière et mémoire*, séptima edición, París, PUF, 1939, p. 37 [trad. cast.: *Materia y memoria*, en *Obras escogidas*, Madrid, Aguilar, 1963].

[2] John M. Coetzee, *Elizabeth Costello: huit leçons*, traducción de C. Lauga du Plessis, París, Seuil, 2004, p. 26 [trad. cast.: *Elizabeth Costello*, Barcelona, Mondadori, 2004].

[3] La jornada de estudios que propusimos Marie-Pierre y yo se titulaba "Coupez!" ["¡Corten!"] (Lussas, agosto de 2007). Yo había trabajado sobre la fragmentación de *Bowling for Columbine* (Michael Moore, 2005) (ídem): "Fin du hors-champ?", *Images documentaires*, 57-58, 2006.

En el llamado cine "documental" y los productos de información audiovisual (reportajes, magacines), el uso del *jump cut* aparece ante todo como respuesta a una restricción. ¿Cómo cortar en la escena, en los cuerpos y la palabra filmados, para controlar la duración y el sentido, si en el rodaje nada ha organizado la posibilidad de esos cortes? En el llamado cine de "ficción", la posibilidad de hacer y rehacer las escenas y las tomas, plegar los cuerpos a las restricciones del encuadre y la luz, sin olvidar el papel de la continuista que se anticipa al montaje ya durante el rodaje, hacen del recurso al montaje en *jump cut* no una "necesidad" práctica, una elección forzada, más o menos catastrófica, sino una decisión artística, un *estilo*, el sistema formal de una secuencia. Ejemplo: la escena del automóvil con Jean Seberg en *À bout de souffle* (Jean-Luc Godard, 1960) (*Sin aliento* o *Al final de la escapada*). El descapotable pasa rápidamente, la nuca de Jean Seberg está siempre presente, una sucesión de *raccords* actúa por sí misma sobre sí misma, pero en su torno el decorado "salta". Del mismo paseo en auto (unidad de escena) se empalman diversos fragmentos, en una tensión entre *mismo* (la posición de Seberg) y *otro* (las partes de espacios empalmadas, tomadas, no obstante, de un mismo espacio referencial: los Champs-Élysées). Efecto de aceleración y fragmentación, motivo de lo *lúdico*; papeles cortados, *collages*: pictorización y al mismo tiempo montaje rítmico del espacio. Gesto iracundo de quien corta y no ve el objeto del corte desaparecer en este, al contrario. La cabeza de Jean Seberg se posa y reposa, sin cambios, de una y otra parte del corte. El corte en la figura es agresivo. El gesto ha sido liberador. En nuestros días es, en los clips, las publicidades, los magacines, el marcador estereotipado de una "modernidad" convencional, un efecto retórico. Eso es lo que debe interrogarse. De *El hombre de la cámara* (Dziga Vertov, 1929) a *Bowling for Columbine* (Michael Moore, 2005), la fragmentación ha cambiado de sentido.

Dos. Todo corte es *corte en el tiempo*.[4] Está la temporalidad del filme y está la temporalidad de la conciencia (suma activa de las percepciones, sensaciones y atenciones del sujeto). Las dos temporalidades se oponen y se componen. Podemos preguntarnos por qué en el cine, muy pronto –ya desde Griffith–, el objetivo del *raccord* ha sido en general el de atenuar o enmascarar la (relativa) violencia del corte. (Una violencia debida, entre otras cosas, a rupturas de proporciones, porque se empalma un plano medio con un primer plano, un eje con otro que es más o menos perpendicular al primero, un gesto, una mirada con otra, una velocidad con otra, etc.) Los cortes serán transiciones más que interrupciones, y los *raccords* no tanto saltos como trampolines para pasar de un punto a otro del espacio o el tiempo, en un escamoteo de lo tajante de las rupturas. El *raccord* actúa entonces como costura. Y el montaje (conjunto o sistema de *raccords*) intenta anular la fragmentación *que él mismo no puede dejar de ser* haciéndola pasar por una sucesión de impulsos, una fluidez dinámica.

Éxito de la ilusión cinematográfica. El *raccord* pretende ser sobre todo costura *invisible*, precisamente, que une dos extremos de tela y desaparece en la unión. No debe ser notorio, porque su intención es asegurar una impresión de continuidad, de completitud que viene a reprimir a la vez lo discontinuo del tiempo y el mundo (que preferimos ignorar) y lo discontinuo (que ignoramos) del esqueleto fotogramático. Ritmo, respiración, se supone entonces que el montaje es dúctil, conductor; mece, sostiene, despliega o repliega sin romper (salvo excepciones notables, de Von Stroheim a Eisenstein, de este a Welles, etc.). El tiempo desplegado por el filme cobra la apariencia de un continuo homogéneo, del mismo orden que el flujo temporal en el cual nos imaginamos inmersos. La escena se naturaliza. El artificio se disfraza de naturaleza. Pero ese alisamiento de toda anfractuosidad, ese relleno de toda brecha, son los efectos de una represión mayor: la muerte, la ruptura ocasionada por la muerte. *El análisis se sitúa del lado de la muerte*, ya lo he señalado; *la síntesis, del lado de la vida.* Exactamente eso va a repetir la invención del cine, que instalará ese *topos* durante largo tiempo en los sistemas de pensamiento. El análisis divide, la síntesis unifica. Las representaciones son más bien sintetizadoras. Y como el cine asimila esa síntesis a "la vida" cuyo movimiento remeda, en él lo discontinuo no es bienvenido, pues instituye *una ruptura en lo vivo* (el salto cortado/nervioso en *Sauve qui peut (la vie)*, Jean-Luc Godard, 1980) (*Salve quien pueda, la vida*). Las sacudidas en la imagen tiempo parecen citar los movimientos entrecortados de *la danza macabra*, esa figura fundamental del imaginario occidental que propaga el tema de una "victoria de la muerte". A través de la discontinuidad, la sacudida, la desligazón, lo que vuelve son los sobresaltos del esqueleto, lo que vuelve es la muerte.

---

[4] Remito aquí a dos libros de Gilles Deleuze: *Cinéma*, vol. 1, *L'Image-mouvement*, París, Éditions de Minuit, 1983 [trad. cast.: *La imagen movimiento: estudios sobre cine 1*, Barcelona, Paidós, 1984], y *Cinéma*, vol. 2, *L'Image-temps*, París, Éditions de Minuit, 1985 [trad. cast.: *La imagen tiempo: estudios sobre cine 2*, Barcelona, Paidós, 1987], que inspiraron algunos de los motivos aquí desarrollados o, mejor, retomados a partir de la *práctica documental*.

Ahora bien, el *jump cut* parece actuar contra el cine mimético del "flujo temporal". Contra la transparencia. Rasgo de escritura resueltamente "moderno", disiparía la ilusión al abrirnos a la conciencia de la fragmentación. Por desdicha, sucede lo contrario. El principio de desmigajamiento de las imágenes y los sonidos actúa, de hecho, como *diversión*, es decir, renegación de la destrucción misma de la que es agente. En este aspecto, el fragmento hace actuar al fragmento, no da los medios de aprehenderlo. *La fragmentación impide la conciencia de la fragmentación*; sólo autoriza una conciencia también fragmentada, una conciencia fracturada, incapaz de habitar su propio sueño. El filme que nos salpica ya no es una superficie de proyección. Ya no nos lleva hacia una interioridad más o menos laberíntica ni nos inicia en los peligros del mundo (*Die Nibelungen*, Fritz Lang, 1923 [*Los nibelungos*]; *Wind across the Everglades*, Nicholas Ray, 1958 [*Infierno verde* o *Muerte en los pantanos*]). En resumen, ese tiempo deshecho ya no es decididamente el de la subjetividad titubeante. Tiempo del dominio de los tiempos, es decir, de los tiempos cortos, más fáciles de dominar que los largos, en la duración de los cuales puede acaecer algún acontecimiento no previsto ni deseado.

Tres. El montaje por *jump cut* es un montaje que *se designa.* El *raccord* ya no enmascara el corte. Se ha renunciado a la ilusión de continuidad y plenitud construida por el embuste cinematográfico. Por ínfimo que sea el salto entre dos fragmentos del mismo plano, seguirá siendo visible. La juntura de los dos bordes destaca esa hiancia en lugar de superarla. El corte está desnudo. El desgarrón reemplaza al empalme. Todo lo que he escrito antes contra la transparencia debería salir ganando con ello. Pues bien, no. Tratemos de entender por qué.

Con la generalización del montaje rápido, se introdujo en la década de 1970 y en la televisión *una estética de la abreviación.* El triunfo del medidor de audiencia es el de un mundo acuciado (por ganar, por dominar) con un afán encarnizado de competencia (las partes del mercado). El tiempo es caro y el telespectador impaciente es una presa que es importante capturar con el primer arponazo, encerrar en un parpadeo de las apariencias capaz de impedir toda proyección subjetiva. Pulsión escópica frenéticamente agitada en un *shaker* de efectos visuales. El mundo es demasiado lento, demasiado pesado; es preciso aligerarlo, vaciarlo, despojarlo de sustancia.

El tiempo "real" de una acción (ejemplos clásicos: abrir una puerta, subir una escalera, cruzar una calle, viajar, etc.) (casi) siempre se acorta en el cine. "Filmar el trabajo", por ejemplo, siempre es espectacularizarlo, es decir, acelerarlo o elipsarlo. El alfarero necesita horas y horas para tornear y cocer su vasija y el almadreñero las necesita para hacer su zueco, y ni el filme ni el espectador están en condiciones de esperar tanto tiempo. El relato compendia.[5] Pero esta abreviación se asigna la regla –salvo que se caiga en una aceleración caricaturesca, a la manera de Tex Avery– de mantenerse en los límites de lo verosímil, *de las experiencias de las duraciones con que cuenta todo espectador.* Sé, sabemos, cuánto tiempo hace falta para subir una escalera, cruzar una calle, recorrer el museo del Louvre (*Bande à part*, Jean-Luc Godard, 1964) (*Asalto frustrado* o *Banda aparte*). (Sin hablar del aprendizaje de una lengua, del desarrollo de un duelo o de una gestación..., tiempos –aún– imposibles de comprimir, y que sólo pueden representarse en el cine mediante abreviaciones.) A la vez que se trampea, se trata de hacer posible la referencia a una temporalidad realista. En el cine, el *tiempo real* no puede ser más que un atajo verosímil. Y contados son, en efecto, los filmes que juegan con el reparto de un tiempo real, una acción representada en continuo: *Berlin 10/90*, de Robert Kramer, 1990 (*Berlín 10/90*), o bien *Empire*, de Andy Warhol, 1964.

---

[5] Cf. J.-L. Comolli, *Voir et pouvoir...*, *op. cit.*, p. 338.

Por convención, pues, se acepta que las duraciones representadas sean ora sinécdoques, ora metáforas de las duraciones reales. Retórica de la elipsis. En otras palabras, que las duraciones representadas, abreviadas como lo están y empalmadas por el montaje, puedan pasar por "justas". Esta conformidad al sentido común remite esas formas resumidas a la experiencia real de cada quien. Al salvar la coherencia temporal y espacial de la escena, el *raccord* "invisible" deja al espectador la libertad de imaginar que "detrás de la representación", "detrás del telón", se perfila un real, con su temporalidad no determinada por el relato, con su autonomía. La ilusión desemboca en una "realidad". Un mundo de libertad para el espectador, abierto desde el interior mismo de las formas fílmicas impuestas. Afuera-adentro. El tiempo vivido es un fantasma que asedia el tiempo espectacular.

Resulta, ya lo he indicado, que la invención del cine lleva en su seno esta promesa de virtualización. Aligerar al mundo haciéndolo imagen. Dominar las duraciones acortando los tiempos reales de la naturaleza, de las cosas, de los seres vivientes. Precipitar, elipsar los procesos fisiológicos, los aprendizajes prolongados, las maduraciones, las descomposiciones. Desmaterializar para acelerar.[6]

Sería un error, empero, ver el nacimiento del cine como la realización de ese único sueño. En su historia, el cine aparece tironeado entre la propensión a virtualizar el mundo y lo que no puede no inscribir en sí de una huella material del mismo mundo. Vibraciones, ondas, tintas, pigmentos, negros de la química, y ante todo lentitud, pesadez del tiempo (veinticuatro imágenes por segundo también es muy lento). Persistencia tenaz de una duración como resistencia. El "minuto Lumière" dura.

La virtualización de las materias, los cuerpos y los espacios, que los hacía a la vez reconocibles y manipulables, identificables y transformables, no fue pues más que *una* de las dimensiones de la operación cinematográfica: la más lúdica, es cierto. Estaba por otro lado "la impresión de realidad" (Bazin). El espectáculo estaba acelerado, sí, y el mundo como espectáculo. La pared demolida en uno de los primeros filmes de Lumière se levantaba por sí sola, magia espectacular.[7] Pero las hojas se movían en los árboles y ese era un milagro mucho más grande. Hasta entonces, ningún mago había hecho mover las hojas de los árboles pintados o fotografiados. El cinematógrafo de los hermanos Lumière no se impuso a sus competidores como espectáculo fantasmagórico sino como *poder mimético*. El espectador prefirió la duplicación del mundo a su transformación (las linternas mágicas). Quiso *realismo*.[8] En el cine, la cosa y la imagen de la cosa se asemejan tanto más cuanto que ambas están en movimiento. A esa semejanza obedece el *lastre de real* que funda la ilusión. Antes de inventar mundos, la analogía cinematográfica demuestra su poderío en el primer nivel: el de lo *familiar*, lo *común*. Hay una fatalidad realista del cine. Que implica, por lo tanto, un *realismo de las duraciones*.

Por una parte, la impaciencia y la febrilidad, el hambre de ver, el "llenarse los ojos" del mirón, los feriantes, las atracciones... Por otra, la inmersión en una mirada fascinada, una imagen absorbente, una duración penetrante, una figura que se toma

---

[6] Señalo dos libros importantes de Paul Virilio: *Vitesse et politique: essai de dromologie*, París, Galilée, 1977 [trad. cast.: *Velocidad y política*, Buenos Aires, La Marca Editora, 2007], y *La Machine de vision: essai sur les nouvelles techniques de représentation*, París, Galilée, 1988 [trad. cast.: *La máquina de visión*, Madrid, Cátedra, 1989].

[7] *Démolition d'un mur*, de Louis Lumière, 1895 (*Demolición de una pared* o *La demolición de un muro*).

[8] El realismo en cuestión es una suerte de primer grado: la semejanza entre la vida y las imágenes de la vida, semejanza totalmente supuesta, como señalamos varias veces aquí. A continuación, al complejizarse el arte del relato, ese realismo de base ya no bastaría, desde luego, para constituir el realismo de un filme o una escena. No obstante, siempre ahí, es el basamento inadvertido de las construcciones realistas sucesivas.

el tiempo de encarnar el cuerpo filmado. Habría que escribir una historia del cine como lucha entre frustración y satisfacción del deseo de ver, *escritura* y *espectáculo*.[9]

Cuatro. Ahora bien, se trata de la figura humana.[10] El cuerpo, el rostro, la cara: el cine es el arte figurativo por excelencia; nunca como en él se ha celebrado el rostro: el primer plano es un cumplimiento de las promesas del retrato en pintura. Se la puede manipular (deformaciones, transformaciones, desfiguraciones, máscaras, maquillajes, trucos), pero la semejanza sigue siendo el basamento de la impresión de realidad y de la figuración realista en el cine.

Sin embargo, el efecto de esos gestos de abreviación –corte, elipsis, elisión, atajo, acelerado– consiste en exiliar la figura humana en un "nuevo mundo" desmaterializado, desrealizado, abstracto. ¿La mercancía se ha apoderado de nuestras formas, nuestras figuras, nuestros rostros? El modelo expulsa el alma. La fotografía y el cine son las armas de esta usurpación publicitaria. La tipificación se ha convertido en la norma. La tipificación compendia, simplifica, clasifica, ajusta, reduce la real ambigüedad de todo rostro. Durante mucho tiempo, el cine jugó con la ambigüedad de los cuerpos y las figuras que filmaba. ¿Cary Grant? ¿James Stewart?[11] Ambigüedad irresoluble. Fluctuante, imposible de asignar o calcular. Redoblada, en cierta forma, por la ambigüedad intrínseca de las imágenes cinematográficas. La semejanza se capta, en efecto, pero se capta en una duración que a la vez la confirma y la deshace al someterla al paso del tiempo, que es desgaste, modificación, alteración. En el cine, lo *mismo* ya está siempre cambiando. El más fijo de los planos no está fijo: por él circula el tiempo. Ese tiempo que pasa en el plano se traduce en la apenas perceptible diferencia (y *différance*) de un fotograma con sus vecinos inmediatos. Un plano cinematográfico es siempre un proceso, una transformación en actos.

La conclusión que saco de ello es que en toda escena cinematográfica hay una *tensión realista* ligada al poder analógico. Podemos concebir esa tensión como la dificultad de los cuerpos filmados para dejarse virtualizar completamente por el cine. El cuerpo tiene sus temporalidades, ya lo he dicho; sus pesadeces, sus uniones y desuniones, su singularidad. Lleva consigo su libertad. Cuando se lo fragmenta, cuando se lo corta, se ejerce una violencia sobre el cuerpo figurado. El *raccord* clásico sirve también para eso: coser fragmentos de cuerpos desunidos por la toma de vistas y el corte, que es preciso volver a unir para dar la ilusión, siempre, de estar ante el cuerpo entero, no mutilado. Esta preocupación no ha afectado la pintura o la escultura. ¿Acaso *Las señoritas de Aviñón* (Picasso, 1907) son imaginables en el cine? Dudoso. Habría que ver. Garantizada por la máquina que la fabrica, la analogía es un poder celoso. El cuerpo filmado está condenado a asemejarse a un cuerpo, el cuerpo del espectador, suspendidas todas las diferencias en la semejanza, el reconocimiento de las formas de especie. Georges Bataille escribe acerca de Picasso:

> Si las formas reunidas por un pintor sobre una tela no tuvieran repercusión, si, por ejemplo, ya que se habla de voracidad –aun en el orden intelectual–, sombras horribles que se entrechocan en la cabeza y mandíbulas de dientes espantosos no hubiesen salido del cerebro de Picasso para infundir miedo a quienes todavía tienen el descaro de pensar honestamente, la pintura sería, a lo sumo, apta para distraer a la gente de su furia, en el mismo concepto que los bares o las películas norteamericanas. Pero ¿por qué vacilar en escribir que, cuando Picasso pinta, la dislocación de las formas ocasiona la del pensamiento?[12]

---

[9] Cf. J.-L. Comolli, *Voir et pouvoir...*, *op. cit.*, y en especial la introducción al seminario Varan, "Cinéma contre spectacle", p. 580 [trad. cast.: "Cine contra espectáculo. Seminario Varan, 2001-2002", en *Ver y poder...*, *op. cit.*].

[10] Cf. Jacques Aumont, "Figurable, figuratif, figural", en *À quoi pensent les films?*, París, Séguier, 1996.

[11] Véase Luc Moullet, *Politique des acteurs: Gary Cooper, John Wayne, Cary Grant, James Stewart*, París, Éditions de l'Étoile/Cahiers du cinéma, 1993.

[12] Georges Bataille, "Le «Jeu lugubre»", *Documents*, 7, 1929, p. 369 [trad. cast.: "El «Juego lúgubre»", en *Documentos: ensayos*, Caracas, Monte Ávila, 1969], citado por G. Didi-Huberman, *La Ressemblance informe...*, *op. cit.*

Bataille, como Didi-Huberman que lo comenta, gira en torno de la cuestión del lugar central de la "Figura humana", las distancias que se ahondan en ella o a partir de ella, la lógica de *semejanza* que la atraviesa, sea cual fuere la *desfiguración* que tenga que sufrir. La distancia, justamente, que separa la pintura del cine obedece en su totalidad al poder analógico heredado por este de la fotografía. Pero ese poder analógico (he intentado decirlo aquí más de una vez) es consumado y anulado al mismo tiempo por lo que distingue al cine de la fotografía: el registro del tiempo que pasa y que, al pasar, destruye. Si en el cine la analogía es *una fatalidad, un destino*, es porque fabrica tiempo, construye fases, no se satisface con un vistazo, se sitúa en la duración trémula de lo ínfimo o lo infravisible y pone en acto los procesos sin fin de la semejanza a través de todas las desemejanzas que uno quiera.

El *corte*, la *mutilación* del cuerpo y la figura por el encuadre y el montaje, al igual que por la acción representada (el tajo en el ojo en *Un chien andalou*, Luis Buñuel, 1929) (*Un perro andaluz*), sólo pueden, aun cuando la maltraten, remitir a la soberanía cinematográfica de la "Figura humana" (Bataille). Las muecas, máscaras y maquillajes, efectos especiales y deformaciones digitales que trituran la cara humana como una pasta blanda (otra expresión batailleana) quedan expuestos a esta referencia, o condenados a volverse hacia ella, en la medida misma en que esos malos tratos vienen a afrontar el rostro espectador, la cara que mira, humana, en la sombra. Pienso en los "rostros digitales" de los personajes del último filme de Avi Mograbi, *Z32* (2008) (ídem): el malestar no es tan grande, lo sentimos sin sentirlo del todo, se trata de una *molestia*. La desfiguración de la figura representada toca sin duda a la dimensión imaginaria, idealizada, del propio rostro del espectador o la espectadora. Pero en virtud de esa proyección la cara también es afectada como superficie real de rebote, sensible a lo que corrobora su propia configuración, sin poder sentirse visualmente "chocada" salvo por los meros rasgos que ella puede *reconocer como próximos, suyos*. Los monstruos de síntesis y trucaje no alcanzan el terrible poder de los de *Freaks* (Tod Browning, 1932) (*Fenómenos* o *La parada de los monstruos*), precisamente porque carecen de ese resto de *humanidad*, de *humana presencia*, de ese *resto informe de forma humana* que asegura la relación cinematográfica entre cuerpo filmado y cuerpo espectador.

Con respecto a este aspecto delicado de la semejanza analógica según los cánones del antropomorfismo, a la vez desconcertante y perturbadora, quizá convenga referirse, más que al Picasso de los años treinta, a las fotografías dispuestas y exhibidas sobre arcones luminosos de Jeff Wall, más cerca de nuestros días (por ejemplo *After "Invisible Man" by Ralph Ellison, the Prologue*, 1999-2000, o *In Front of a Nightclub*, 2006), donde todo es *semejante*, donde los cuerpos representados dan testimonio indiscutible de la pregnancia de la "Figura humana", y donde, empero, una luz, una actitud, un decorado o varios gestos suspendidos parecen fuera de lugar en su lugar mismo. Verdaderos y falsos a la vez. Desesperadamente desfasados y, no obstante, sin que se deje ver forzamiento alguno en ellos. En toda esta semejanza remedada, actuada, pero afirmada, veo la consumación del efecto de una alteración extraña, poco destacada y sin embargo manifiesta, cercana a mi idea de lo que pasa ya en los comienzos mismos del cine, en los filmes de los Lumière, y que acaso ya no deja de producirse desde entonces, discreta, sutilmente: el mundo está allí, el cuerpo, la figura, sí; pero ligeramente corroídos por su propia figuración. Un desgaste que es una nueva lozanía.[13]

Cinco. Por otra parte, filmar el cuerpo humano equivale con frecuencia a darle una situación, un contexto, a implicar un fuera de campo. La figura humana está en el medio. El cuerpo no es sólo una forma sino un centro, una irradiación. El cuerpo filmado nunca está solo, aun aislado en la pantalla. Entra en conjunción con todos los otros cuerpos filmados y ausentes, con los cuerpos filmadores y los cuerpos espectadores. La forma de la figura impone pues la inquietud de una dignidad de relación con las otras figuras. Pero las cosas no son tan simples. La experiencia documental se topa a menudo con una reticencia de parte de quienes ya han dado su acuerdo, libremente, ni falta hace decirlo, puesto que no hay nada firmado, nada es contractual y el acuerdo puede retomarse en cualquier momento: entrar en el juego del filme no significa, por lo tanto, ni sometimiento ni alienación. La dificultad es, más bien, del orden de la libertad: el rodaje puede entenderse como un sistema de restricciones. Ahora bien, esta dimensión de libertad ya está presente en el mismo cuerpo filmado. Cuando se lo filma, algo en él se sustrae a la toma. Ningún cuerpo es del todo encuadrable. Hay desborde, salida del cuadro. Sólo la duración de la toma autoriza el juego fuera de juego del cuerpo filmado, su plasticidad, su movimiento propio, su indisciplina. Cortar en seco es cortar esa libertad del cuerpo filmado de no estar por completo en la toma, en el plano. La duración de este último es la que acoge la fantasía o el desarreglo del cuerpo filmado.[14] Relación de fuerzas. Cuando es filmado, el cuerpo se transforma, queda encuadrado, reducido, aumentado, desproporcionado, retemporalizado; reescrito, en suma. No sin engorros ni resistencias. Esas asperezas registradas por la máquina constituyen toda la recompensa de la toma, de la inscripción verdadera, tal, que ninguna toma es semejante a ninguna otra.

---

[13] Cf. el magistral libro de Jean-François Chevrier, *Jeff Wall*, París, Hazan, 2006.

Lo que vemos en el cine supone siempre la *inscripción verdadera*: hubo –en verdad– la presencia simultánea de los cuerpos y las máquinas. La toma cinematográfica ha registrado esa copresencia como una *relación*: se trata, por consiguiente, de la verdad de esta última. Imposible hacer de otro modo, salvo que se caiga en la imagen de síntesis. La relación filmada es un *hecho cinematográfico*. La impresión de realidad lo atestigua, así como, circularmente, es convalidada por él. A partir de ese basamento de la inscripción verdadera puede desplegarse la creencia en una situación, personajes, etcétera.

Cuando se hace un corte en la *escena* de esa relación, allí donde se conjugan cuerpos y máquinas, o bien ese corte no actúa como ruptura sino como costura que enmascara la discontinuidad gracias a un *raccord*: hay ruptura pero no efecto de ruptura (el matiz tiene su importancia); o bien constituye una ruptura y esta es perceptible (aun cuando se pretenda ínfima): entonces, la escena aparece como deshecha (fácil de deshacer), con poca resistencia, poca consistencia. En ella, nada habrá sido lo bastante fuerte para impedir que se la recorte a medida: en consecuencia, se muestra como ajustable. El hecho cinematográfico queda debilitado (quizá sea esa la lógica oculta de la operación: descalificar el cine en cuanto deja ver la *inscripción verdadera* de la relación de un cuerpo y una máquina). "Corto, me afirmo al cortar... y tú, cuerpo filmado, no eres soberano, estás a mi disposición." Hay sin duda develamiento de la artificialidad cinematográfica de la situación filmada, pero al mismo tiempo su encubrimiento por un gesto autoritario niega a la vez el poder autónomo de la operación cinematográfica. El artificio designado como tal hace ver legítima la manipulación (por el realizador, el montajista) y "normal" la voluntad de control. De ese modo se hace del espectador un testigo, un juez, y ya no un personaje imaginariamente implicado en la escena. Balanceo entre un lugar de implicación (ilusión) y un lugar de control (signatura).

El cuerpo filmado está del lado del accidente. El cuerpo es contradicción, subversión. El cine debe domesticarlo. Esa domesticación nunca es absoluta. Hay tensión, deterioro, desborde. Y la forma fundamental de ese desborde –que es *autonomía* del cuerpo filmado con respecto a la puesta en encuadre regulada por la máquina– impulsa a la constitución de un área de juego y un despliegue que le sean propios. Hace falta dar su justa duración a lo que acoge la libertad del cuerpo.

Seis. Autonomía quiere decir que tanto los gestos como las palabras del personaje parecen obedecer a su libre albedrío, su fantasía, su inconsciente. Por lo tanto, la intervención de un *cortador* que hace saltar la imagen y el cuerpo en la imagen es legible de inmediato como violencia e incluso violación: el gesto de corte que marca el predominio de una voluntad exterior actuante sobre el interior de la escena destruye algo del establecimiento espontáneo de un espacio tiempo y una forma palabra, propios de ese cuerpo filmado. Lo que hace el *jump cut* es afirmar la existencia de una voluntad superior a la voluntad del cuerpo filmado o a lo que queda de voluntad independiente en él, tanto a su orden como a su desorden. El *jump cut* encuadra el sentido. Orienta, selecciona, elige, guía. Al espectador, claro está. Pero también, en

---

[14] Yves en *Le Moindre geste*, de Fernand Deligny y Jean-Pierre Daniel, 1958-1968 (*El mínimo gesto*). Pero también Buster Keaton y los actores del género burlesco.

última instancia, al mismo cuerpo filmado, poco y nada "controlado" en el rodaje y reapropiado en el montaje. Montaje como revancha.

Pero los perjuicios más graves se sitúan, desde luego, por el lado de la *palabra filmada cortada*. Aun antes de la generalización de los *jump cuts*, la palabra registrada fue salvajemente cortada y cortajeada en la televisión, para reducirla, controlarla, guiarla, hacerle decir a veces otra cosa. Pero también: para acostumbrarnos, a fuerza de cortes en el sonido y el habla, a un mundo sonoro hecho de caos: fragmentos no articulados, arrebatos verbales sin caída, frases interrumpidas. (Fórmula mil veces escuchada: "limpiar el sonido".) En resumen, una remodelación de la palabra –y por consiguiente del logos– que es también su masacre y no puede sino llevar al desprecio: desprecio por el que habla, desprecio por el que escucha. Con esas cirugías gravosas de la palabra viva se abrió el tiempo de las "pequeñas frases", del que no hemos salido y que ha dado al verbo político la forma del eslogan publicitario.

Por un lado, lo cortado es casi siempre lo que se considera "accesorio": los elementos significantes que inscriben algo que no es la significación obvia, es decir, que mantienen algo del tiempo, la duración, los accidentes, la realidad de la enunciación. Queda el enunciado, esto es, la significación unificada. Por otro lado, cuando advierto que la palabra montada ha sido objeto de una clasificación en el flujo de las palabras filmadas, que se han seleccionado ciertos pasajes y censurado otros, y que el montaje me lo hace saber, ya no me resulta posible creer en la ficción de una autonomía del locutor, vale decir, en su dimensión de *personaje*. En un instante, se desvanece el encanto misterioso ligado al encadenamiento de las palabras con las palabras y de las frases con las frases, cosa que la psicología, luego de la poesía, ha presentado como *asociación libre*. (Libertad, una vez más.) O bien la palabra representada (montada) me hace el efecto de no estar gobernada más que por el libre albedrío –y el inconsciente– del personaje, o bien me hace saber que la controla desde afuera del habla un montajista que ha dejado huellas. No es lo mismo. En el primer caso, mentira. Pero mentira fértil, que engaña, sí, pero que al mismo tiempo da lugar a una ilusión de espontaneidad y libertad con la cual podemos jugar, por la cual podemos fingir que estamos embargados ("bien sé pero, pese a todo"). ¿No es lo que esperamos de un actor en las ficciones cinematográficas: que nos haga creer que inventa su diálogo, sus gestos, sus movimientos? En el segundo caso, verdad estéril que dice el *hecho* y no el *hacer*. Llego frente al filme montado y se me señala sin rodeos que *todo está decidido*. En el primer caso, no me lo dicen. Y aun cuando sea inevitablemente así: que todo esté decidido en el momento en que me enfrento al filme, el poder del cine está en volver a poner en el presente de un *haciéndose*, de un *sucediendo*, lo que pertenecía al pasado, a lo ya hecho.

Como se habrá comprendido, cortes y *raccords* no tienen exactamente el mismo sentido en la versión ficcional y la versión documental. Hay una convocatoria del mundo real, del referente, en el gesto documental, una implicación y un direccionamiento que exceden lo que sucede en la ficción. Los cuerpos reales y las identidades de referencia siguen existiendo al margen de las películas. Los destinos individuales, por mucho que la operación cinematográfica los haya trascendido o exaltado, persisten en su desenvolvimiento en el mundo "real". Este mundo se caracteriza (y lo hará por mucho tiempo) por el hecho de que en él las sanciones, las heridas, la muerte no son virtuales. La virtualidad del cine encuentra en ese aspecto una suerte de anclaje en la "realidad terrestre", para retomar las palabras de Auerbach acerca de Dante.

Siete. Hay que reiterar hasta qué punto las formas cinematográficas y, por ejemplo, los tipos de montaje, están históricamente inscritos. En lo que los determina y por aquello que, a su turno, ellos determinan. Retomemos el gran ejemplo de *El hombre de la cámara*. Dziga Vertov y su mujer y montajista Elizaveta Svilova llevan a la práctica, en lo que es quizás una de las primeras veces en la historia del cine, un principio de montaje corto y en ocasiones muy corto. Fragmentación, si las hay. Muchos planos duran menos de un segundo. El conjunto hace el efecto de una visión desarticulada, entrecortada, enloquecida, presa del vértigo. Hay una coherencia, por supuesto: el filme es una "historia del ojo" y, más aún, del ojo mecánico, ese ojo desorbitado, pronto a tragarlo todo, ávido y glotón. No es absurdo, entonces, que en él la fragmentación de lo visible sea exasperada. Aquí y allá se franquea incluso un límite de la visibilidad. En una loca danza, las imágenes de las calles de Odesa, autobuses, tranvías, transeúntes, dormilones, policías, multitudes, se mezclan, se superponen, se desdoblan, se agrietan y se rompen en dos o tres pedazos, y nada de todo esto es metafórico, dado que esos efectos suceden literalmente en la pantalla. Por encima, sin embargo, reina la fragmentación. Resulta que, en realidad, esta "historia del ojo" es la historia de las debilidades del ojo humano, suplido por la cámara. El ojo maquinal tacha el ojo espectador. En un momento, hacia el final de la película, volvemos a la sala cinematográfica del principio y en ella, los espectadores sentados como nosotros ya no ven en la pantalla otra cosa que rayas blancas y negras: latido pulsional, por decirlo de algún modo, en estado bruto. Lo que vacila, tiembla, palpita, parpadea, deslumbra, ciega... ¿no es lo que podríamos creer la figura misma de la pulsión escópica? ¿Del deseo absoluto de verlo todo? ¿De la voluntad de poderío del ojo perfeccionado? Vertov debe afirmar la fuerza del cine, hacer valer todos sus aspectos, todas sus magias: se trata de forjar un hombre nuevo con un ojo nuevo, un *kinok*.

Leo esto como el *acta de nacimiento político* del cine, en el sentido de que ese filme muestra la capacidad de este de cambiar el mundo, filmándolo. Jamás volveremos a encontrar una ambición de esa envergadura. Ambición que se inscribe en un tiempo histórico preciso, delimitado, crítico. Para Vertov, la fábrica del hombre nuevo del socialismo iba a la par con la utopía de un cine capaz de hacer volver a los hombres unos a otros. El proyecto vertoviano es de manera explícita el de un cine central, una sala de montaje hacia la cual todo converge y de la cual todo parte, un sistema nervioso social y político. Que el cine sigue expresando esa loca esperanza es un hecho. Lo que se soñó una vez acompaña a los que vienen a continuación o, mejor, los acoge. Pero el sueño de Vertov sólo podía ser total: exigía el entusiasmo de toda una sociedad. Estamos lejos de eso. Él mismo lo estaba.

Es cierto que unas cuantas obras maestras de la historia del cine, después de Vertov, despliegan un gran virtuosismo en los montajes cortos, y aun sin ir a buscarla en las vanguardias formalistas ni llegar hasta Eisenstein, la hiperfragmentación fue aquí y allá un sistema de escritura; citemos, entre los "clásicos", algunas secuencias de *Man of Aran* (Robert Flaherty, 1934) (*El hombre de Arán* u *Hombres de Arán*), por ejemplo la de la pesca del tiburón. O ejemplos más recientes: el combate de box a medias imaginario, el baño de los amigos, la secuencia de los bares de *Moi, un noir* (Jean Rouch, 1959) (*Yo, un negro*). Resta situar esas obras de montaje corto en una perspectiva histórica. Si las formas tienen sentido, si actúan como creo en el pensamiento del tiempo, es preciso entonces examinarlas en sus relaciones con las maneras de hacer (que también son formas de pensamiento) en las otras obras y, más allá, los otros campos de la formalización general de una época. El montaje corto "a la manera de Vertov" triunfó, en la década de 1970, en los clips y las publicidades, antes de llegar a ser la norma de todo el ámbito audiovisual. Es menester preguntarse por qué, y contra qué.

En el mundo cegado de espectáculos que es el nuestro, el principio de fragmentación ha cambiado de frente. La diseminación de los fragmentos de planos, encuadres, duraciones, efectos, que señalaba la omnipotencia naciente de la alianza entre el hombre y la máquina, algo así como una solidaridad de deseo, un vértigo compartido, cobra hoy, por desdicha, un sentido muy diferente. El mercado ha desmigajado el mundo, roto las solidaridades, alejado a los próximos sin acercar a los lejanos, pulverizado las memorias con la deslocalización, separado a quienes se complacían en juntarse frente a una pantalla. Si el cine espera hoy tomar el relevo de la vital utopía vertoviana, lo hace por otros medios formales: duraciones que se sostienen, materialidades documentales opuestas a la generalización de lo virtual, montajes articulados, palabras que no sólo son un complemento psicológico y expresan en cambio el sentido de una historia común, de una comunidad a la vez posible e imposible. Otros tantos antídotos, me parece, al desastre contemporáneo de las imágenes para nada y de las palabras para poca cosa, de esas aceleraciones y precipitaciones frenéticas, impacientes, egoístas, que a nuestros sucesores les parecerán tal vez la inscripción irrefutable de la pulsión de muerte que nos arrastra en su desmesura espectacular.

Ocho. Y he aquí que la obra maestra de complejidad en la representación de la figura humana que el cine habrá sabido llevar a cabo (digamos: Jules Berry en *Le Crime de Monsieur Lange*, de Jean Renoir, 1935) (*El crimen del señor Lange* o *El crimen de*

Monsieur Lange) se convierte de repente en fastidiosa, engorrosa. El tiempo de la encarnación se juzga *demasiado largo*, demasiado lento. Exige una atención demasiado sostenida. La ambigüedad fundamental de la imagen cinematográfica (analogía/duración) sólo puede permitir esperar un goce moroso en llegar, diferido; la duda, la vaguedad, el extravío, la perplejidad, el suspenso mismo reclaman demasiado tiempo de visión. El modo de lectura de la información periodística se impone. Rápido, claro, objetivo. A la mercancía le hace falta el acto.

Veo crecer el cansancio de los espectadores ante la representación de la figura humana en su ambigüedad, su resistencia a conformarse a la norma; un cansancio frente a un cine no promocional, que no tiene nada para vender porque su deseo está en otra parte. En los medios, los programas de juegos de la televisión, las publicidades, ese cansancio se traduce en una impaciencia, una prisa por maltratar la figura, por desfigurarla. La figura humana se ha convertido en el objeto de la furia de las imágenes. Demasiado bien lo sabemos: los cuerpos heridos, torturados, asesinados, son el pan cotidiano de las imágenes difundidas por los medios. A la ofensa sufrida por el sujeto filmado se agrega la ofensa de una figuración destructiva. El Bataille de los *Documents* apelaba a la conmoción, la contundencia, el montaje de las diferencias y los éxtasis contra el cómodo antropomorfismo de la visión "normal" occidental. En lo sucesivo, de esta insurrección de las imágenes se apropian –¡y cuánto!– las publicidades y fotografías de los mercaderes de imágenes, los clips, los elementos "visuales" más invasores. Es cierto, el ojo cortado todavía no se exhibe en la cartelería callejera. Pero las imágenes que revuelven el estómago con el fin de suscitar un fácil "escándalo" ya no son raras. ¿Es preciso concluir que, en efecto, ya no estamos en los tiempos de *Documents*?

Nueve. Las maneras de cortar y empalmar no son, pues, ahistóricas. Los montajes se encogen en el momento mismo en que las llamadas sociedades "democráticas", organizadas en favor del capital globalizado, entran cada vez más abiertamente a la *era del control*. ¡Qué extraña sincronía entre la generalización de los procedimientos de control y el exilio que empuja al espectador fuera de su lugar de implicación, para ponerlo en un lugar de "controlador" donde puede juzgar *desde afuera* y no verse *él mismo en juicio*![15] Este exilio está ligado a la reducción de las representaciones a su mera dimensión *espectacular*, que supone no dar intervención a nada más que la *pulsión escópica*: nada, por ejemplo, de una eventual elaboración proyectiva imaginaria.

Diez. Entendámonos: todo montaje está controlado. (Así como todo rodaje, incluido el "documental", es puesta en escena, puesta en artificio.) Por más que el *raccord* clásico enmascare el corte suturado por él, no puede impedir que este sea la marca de la elección que se ha efectuado, el rechazo de tal o cual parte de los elementos significantes. La elección se ha hecho, pero un *raccord* vela la operación. Por eso el *raccord* clásico no hace recaer la carga de la intención *sobre el corte*; la resitúa con anterioridad, en las elecciones primigenias de la puesta en escena, como si el montaje fuera menos decisivo. El corte no corta, la ruptura no rompe, etc. Ilusión, sí. Veamos un poco.

Si veo un filme que me genera la posibilidad de creer en un fuera de campo, un fuera de escena, un fuera del tiempo; que me hace sentir una apertura de las elecciones, una fluctuación de las significaciones, y me hace compartir cierta errancia, puedo reconocer que he sido engañado, sin duda, pero a sabiendas y no a ciegas, porque bien sé que esos márgenes aparentes son determinados, en realidad, por una lógica significante y, en consecuencia, los controla una estrategia narrativa. No obsta: he disfrutado de la ilusión maravillosa de que hay libertad en el recorrido del espectador.

En cambio, el *jump cut* –*raccord* sin ilusión– me dice vigorosamente que tal o cual gesto, tal o cual sucesión de frases, tal o cual momento de presencia del cuerpo filmado, tal o cual duración, han sido escogidos *en mi lugar y en atención a mí*, con la meta claramente confesa de hacerme saber que sólo se me muestra "lo mejor" de la cosa filmada. Que se me ahorra padecer, por consiguiente, lo que un autor, un responsable, un controlador, hayan estimado que no debía interesarme... Esta manera de actuar me presenta como si tuviera que estar "encuadrado" (eligen por mí), como si no fuera responsable (la selección ya se ha efectuado) y, sobre todo, como si no deseara correr el riesgo de sufrir un tropiezo en mi camino (la obra está hecha para satisfacer).

---

[15] Sobre este *lugar del espectador* en las representaciones clásicas y la moral política de los siglos XVII y XVIII, véase Luc Boltanski, *La Souffrance à distance: morale humanitaire, médias et politique, suivi de La Présence des absents*, París, Gallimard, 2007, col. "Folio", pp. 75-110. El "espectador moral" que el autor analiza a través de la obra de Adam Smith es el hombre de la ciudad que posa la mirada en tal o cual de sus contemporáneos, a quien ve sufrir y cuyo sufrimiento comparte o no. Un siglo después, en el cine, esta cuestión del "compartir" ya no se planteará en los mismos términos. Un "dispositivo" estará en condiciones de desposeer al "espectador" de su "imparcialidad".

Once. Desde el origen, el cine se presenta como una especie de monstruo dividido, desgarrado, en el que se enfrentan la *voluntad de control* y la *exigencia de libertad*. Los poderes (de todos los órdenes, empezando por el del cineasta) se preocupan por controlar a los espectadores, sus expectativas, sus beneficios afectivos o simbólicos. Hay un *marketing* social de la industria del espectáculo, que culmina evidentemente en los programas televisivos con medición de audiencia. Pero el espectador tiene dificultades con el control. Es como el niño indisciplinado que no quiere prestar atención a los llamados al orden. Por su duración misma, la función de cine sigue siendo el bosque de *los senderos que no llevan a ninguna parte*. Recorrer uno u otro de esos senderos es avanzar a tientas, proceder por *ensayos y errores*, curiosa marcha en la que cada paso se da al margen de los caminos trillados. La libertad del espectador cinematográfico requiere formas que actúen sin encerrar, encuadres desbordados, duraciones de disolución lenta; ventanas, muy bien, pero de esas por las que sopla el viento de lo real, esas ausencias en las que el espectador sueña con lo que ya no está en la pantalla.

El corte en el plano, sin delicadeza para con los cuerpos filmados, atenta contra la utopía de un tiempo englobante, que nos dé acogida (y tal vez nos sepulte). Con el *jump cut*, el tiempo se anuncia como una *variable de ajuste*. Lo tenemos agarrado. Menos miedo, menos cosa desconocida, más ciencia ficción. En todo montaje participa, desde luego, la voluntad de poderío, poca o mucha. Pero también está en el orden de los poderes de la voluntad saber no mostrarse siempre.

Doce. En la esperanza de ajustarnos a ellas, de hacérnoslas "naturales", de moldear en ellas nuestra respiración, la televisión, pues, difunde *formas*. Esas formas son ante todo *normas de duración*. Son, demasiado lo sabemos, *tiempo contado*. Programas de duración fija, con prescindencia de los objetivos, como si las obras no respirasen por sí mismas y les hiciera falta un corsé de contención para mantenerlas en pie. Los programas son cronometrados con la precisión de un jefe de estación y paralelamente los planos son cada vez más breves, pues el tiempo es dinero y si podemos mostrar en tres segundos lo que habría tomado diez o veinte en otra economía escritural y productiva, ¿quién nos quitará lo bailado? Ahora bien, ¿qué me enseña un plano de dos o tres segundos? Nada más que las prestaciones de la visión refleja, golpe de vista del cazador. ¿Puede siquiera decirse que eso es "ver"? Parece dudoso. El plano precipitado se desembaraza de mí antes de que yo tenga tiempo de embarazarme por su causa. Cerrado, pasa frente a mí como una flecha. Un plano que dura, en cambio, me pesa ante todo como una restricción y, por durar, se abre a continuación a mi presencia y me deja habitarlo con mi fantasía (que puede ser también la de escapar a su influjo). Y si la secuencia se recorta en planos empalmados, la ilusión de continuidad suscitada por esos *raccords* me deja aún cierto margen de errancia dentro de una forma determinada.

No es de sorprender que *el otro de los mercados* (de los negocios, de los medios) sea *el tiempo no contable*. El tiempo lento de las metamorfosis (el *morphing* siempre está acelerado), las maduraciones, las putrefacciones, el tiempo orgánico, no puede ser "gestionado" ni por el espectáculo (acelerados, fundidos...), ni por el intercambio mercantil (flujo de cadencia constante, rotación de las existencias, etc.), ni por los medios (el ámbito del mero acontecer). Escapa también a los contadores el tiempo subjetivo, el de los órganos, los circuitos neuronales, los sueños. Otras tantas temporalidades fluctuantes, elásticas, a menudo de una lentitud extrema, que se oponen al tiempo regulado de los mercados.[16]

---

[16] Cf. Pierre Sansot, *Du bon usage de la lenteur*, París, Payot & Rivages, 1998 [trad. cast.: *Del buen uso de la lentitud*, Barcelona, Tusquets, 1999].

Siempre hay una huella, un fantasma de temporalidad referencial en las representaciones (ellas mismas temporalizadas). El tiempo del filme remite al tiempo del espectador que remite al tiempo conocido fuera de las salas cinematográficas. El régimen de las duraciones suministra modelos, formula formas, modeliza maneras de aprehender el mundo. Por eso la cuestión de las duraciones es directamente política. La guerra está en el tiempo.

5

¿Cambiar de espectador?

> El rodeo está en el origen mismo de toda obra literaria. La obra literaria que no se entrega a él no es más que un informe literal de lo real. Y aun en las épocas en que se consideraba que el fin de la literatura consistía en reproducir lo real con la mayor fidelidad posible, en esa absoluta mímesis había siempre una superación.[1]

> Y como estamos hechos de todos aquellos en quienes, día tras día, hemos consistido, y su pena, su perplejidad, su expectativa son nuestras, nunca se termina de liquidar las cuentas.[2]

> La mayor parte del cine de distribución comercial, en cuanto es la "puesta en valor" de un material preexistente, participa cada vez más de la estética publicitaria y se inventa los temas y las preocupaciones (la "toma de conciencia" bajo las formas gemelas y rivales de la propaganda y la publicidad) que esa estética implica.[3]

Uno. El *jump cut* no es más que una de las modalidades del principio de fragmentación general que rige los estándares de la industria (cine y televisión juntos, ficción y documental). *Zapping* no tanto entre "programas" transmitidos por los canales como dentro mismo del programa: *zapping* como programa de visión. El desmoronamiento de las duraciones y los planos dispersa al espectador, le prohíbe toda concentración, lo condena a la repetición compulsiva del corte y el salto. ¿No sería lícito suponer que todo un sector de la industria del espectáculo audiovisual se consagra al oscuro cálculo de hacer del espectador un *adicto* de los efectos? ¿Lo sabemos? El pliego de condiciones de las producciones televisivas en Francia impone una *cantidad mínima* de planos en un telefilme: no menos de mil doscientos, me dicen, para una película de noventa minutos, ¡o sea una duración promedio de cuatro segundos y algunas décimas![4] ¡Qué precisión! ¡Qué angustia! Limitémonos a señalar que semejante reverbero suprime toda posibilidad de mirada. Triunfo de lo pulsional: ya no hay más que una palpitación.

---

[1] Édouard Glissant con Alexandre Leupin, *Les Entretiens de Baton Rouge*, París, Gallimard, 2008, p. 107.

[2] Pierre Bergounioux, *Où est le passé?: entretiens avec Michel Gribinski*, París, Éditions de l'Olivier, 2007.

[3] Serge Daney, "Sur «Salador»", en *La Rampe...*, *op. cit.* [trad. cast.: "Sobre «Salador» (cine y publicidad)", en *Cine, arte del presente...*, *op. cit.*].

Dos. Por otra parte, una inquietud de *hacer veraz* obnubila nuestro presente, quizá porque este rebosa de pantallas, publicidades, simulacros y "realidades virtuales". ¿Será que nuestras sociedades, tras renunciar a producir lo colectivo, ya no tienen nada para poner en común salvo las "imágenes"? ¿La exhibición de lo "visual" no terminará por debilitarlo y hacer de él una suerte de atrapa-todo que se pegue al mundo? Pero, ¿dónde está el mundo? ¿Detrás de las imágenes?

Con el *jump cut*, la quiebra de la ilusión pantalla postula la adecuación de la representación a un "real" cada vez más ausente. Para los espectadores de los filmes de los Lumière, al contrario, era la fuerza de aparición de lo representado lo que generaba la adhesión y fundaba la creencia en el poder de la representación. La pantalla era la superficie de eficacia de lo "real". Los tiempos han cambiado. El *raccord* como renegación del corte (*raccord* con ilusión) pertenece a un momento histórico en el que, para el espectador, el cine era decididamente el encuentro concreto con la ilusión, la puesta en juego de una creencia. Siempre hay ilusión, siempre hay creencia, pero hoy los enunciados audiovisuales (sobre todo) y cinematográficos (a pesar de todo) se ven más afectados que ayer por una *obsesión por lo real*, una *petición de realidad*, como si fuera necesario o imperioso convalidar la

cinecreencia [*cinécroyance*] mediante una referencia manifiesta, explícita, denotada, ajustada a lo "real". La ilusión sólo podría actuar en lo sucesivo a condición de contar con la sólida garantía de una realidad no simulada. Ya son incontables los filmes que, desde *Close-up*, seguido de *Y la vida continúa* (ambos de Abbas Kiarostami, 1990 y 1991, respectivamente), hasta *Naturaleza muerta* y *Ciudad 24* (Zhang Ke Jia, 2006 y 2008, respectivamente), necesitan, justamente para mostrar algo del hundimiento del mundo (antiguo, sí, pero ¿hay otro?), filmar sus huellas documentales. Frente a lo cual las ficciones expresadas por los viejos sistemas (fábula, novela, teatro, cine) parecen muy debilitadas, al punto de tener que pedir al documento, el documental y la actualidad un refuerzo de credibilidad. Pero ¿no había ya actualidades y periodistas en *El ciudadano*? ¿Las verdaderas ruinas de Berlín en *Alemania, año cero*? ¿Será tal vez que no asistimos a otra cosa que a la ampliación reciente de un antiguo postulado, a saber, que en el cine ficción y documento coparticipan o se frecuentan de manera inevitable, como las dos caras de una misma moneda? ¿No ha parecido preferible, ayer como hoy, y para quien aún crea en ello, administrar a la ficción una dosis de realidad filmada? Así, a la pesca del atún en *Stromboli* responde el temblor de tierra en *Y la vida continúa*. El hecho de que, al filmar, el cine *desrealice* el mundo, hace que produzca una versión y una traducción alteradas de este en el sentido de una mayor virtualidad, y como de ese modo el mundo filmado tiende a sustituir al mundo no filmado, lo no filmado desaparece cada día más detrás de lo filmado, y las "ficciones" necesitan un mínimo de basamento realista, tanto en las situaciones como en los cuerpos, a fin de no reencontrarse en el siniestro "cine filmado" del que se burla Daney. Hay que señalar además que esta demanda de un *plus de real* a menudo "documental" que viene a ratificar las ficciones desrealizadas por la preponderancia del espectáculo general no impide en manera alguna a numerosos filmes del cine norteamericano, asiático o europeo sumergirse en las mil "desrealidades" (paracientíficas, místicas, mágicas) que ofrecen a la ficción tentadores terrenos de juego. Entre las ficciones que interrogan las zonas de superposición del espectáculo y el mundo, y aquellas, grandes máquinas (en general costosas, es decir, queridas por la industria) cuyos relatos fantasmáticos o místico míticos especulan sobre los pánicos inducidos por el surgimiento de una tecnohumanidad, ¿cómo no ver el efecto de una misma angustia en cuanto a la insuficiencia de anclaje de las realidades que constituyen nuestro presente? Y contra el espectáculo, totalitario o totalizador, el cine –lo que queda de él– pretende al menos erigirse en garante del mantenimiento de cierta capa de mundo y experiencia real en lo que se obstina en durar como nuestra historia. El término "documental" supone pues que *habría algo real por documentar*: algún fragmento de mundo, realidad de una relación, singularidad de una subjetividad: alguna oscuridad, rugosidad, ronquera del mundo... El documental se interesa en la guerra de los hechos y los relatos como algo real que tiene lugar en nuestro mundo y durante nuestra vida. Los hechos documentados no son *ni reversibles ni virtuales*. Digamos que, en el juego del cine, hay conflicto entre la parte del documento y la parte del espectáculo. Al contrario de lo que pasa en la lógica todopoderosa del espectáculo, el gesto documental toma nota de que *no todo es posible* en los filmes, *no todo es filmable* (por ejemplo, hacer un "documental" sobre los hombres de Neanderthal en el que estos sean interpretados por actores). La libertad de creación que reivindicamos está limitada en principio por la parte del mundo que se niega o escapa a la espectacularización. La práctica documental es una especie de ascesis en la que aceptamos la restricción planteada por la resistencia de los hechos, las cosas, los cuerpos, las situaciones, las mujeres y los hombres que no están a nuestro servicio, a nuestra mano, que no pueden movilizarse ni modularse a capricho: los que entren a nuestros filmes no quedarán esfumados.

---

[4] Esta información me la brindó un realizador que trabaja regularmente en programas de ficción de la televisión pública. Los *estándares* en cuestión se respetan en todas partes. ¿Y cuántos filmes cinematográficos no rivalizan hoy con ese enorme flujo de imágenes entrecortadas?

Esos límites son una fortuna: nos aseguran que el mundo no está en su totalidad bajo el control del espectáculo. No tenemos los medios, no tenemos ante todo el deseo de "reconstruir" en el ámbito extraordinario de los estudios lo que ha sido destruido en el mundo ordinario. Toca al documental tomar nota de lo que ha desaparecido, de lo que ya no está. El cine que nos gusta (hacer) no quiere mentir sobre la desaparición. La degradación, las ruinas. Vean a Rossellini: las ruinas de Berlín en *Alemania, año cero*; las excavaciones de Pompeya en *Viaje a Italia*. Las docuficciones no quieren saber nada de esa pérdida, ese abandono. Pero ¿si para ver el mundo tal como es fuera mejor partir de lo que, en él, ya no se deja ver? Puesto que lo que falta a lo visible hoy no falta por casualidad. Las cámaras de gas y los crematorios de Auschwitz fueron destruidos por los nazis que no querían dejar rastros del crimen masivo. Quedan ruinas. La ignominia espectacular consistiría en *reconstruir (por medio de las imágenes de síntesis) lo que fue arrasado*. Mostrar que no se puede mostrar todo es poner al espectador en un lugar real con respecto a la ilusión de totalidad del Espectáculo. En el cine se trata de mostrar, contra el espectáculo, que el mundo no es "omnivisible", que ver es ver más allá del encuadre, ver que hay un fuera de campo que no está encuadrado. El fuera de campo no es únicamente lo que el encuadre oculta al mostrar, es todo lo que se mantiene al margen de la posibilidad de ver, al margen del lugar del espectador, lo que no constituye imagen (y por lo tanto no hace espectáculo), el *fuera de campo de toda imagen*.

Así, y esa es su grandeza, el cine documental pone un *tope de real* al deseo de gobernarlo todo, reinventarlo todo. No tenemos acceso al "todo" de la ficción. ¿Qué hacemos con la muerte, por ejemplo? ¿Una ficción? ¿Una fábula? ¿Una alegoría? No, claro que no. Por el lado del documental, la muerte, filmada, no es reversible, repetible, reinterpretable. No hay "segunda toma". Los enfermos, los heridos y los muertos lo están para siempre, siguen estándolo cuando la cámara deja de rodar. Ese *fuera del filme* es otro nombre de lo real. Por más que se filme al tribunal, las sentencias se ejecutan de verdad.

Tres. ¿Cómo comprender, último antojo, que las rejas de los jardines, las fachadas de los edificios y hasta el recinto de la Asamblea Nacional se cubren de fotografías? Esas "imágenes" empiezan por ocultar los lugares que las ostentan. ¿Qué sentido tiene hacer desaparecer un fragmento de visible para poner otro en su lugar? ¿Significa decir que antes "no había nada para ver"? ¿Qué necesidad tenían los jardines del Luxemburgo de un ropaje de fotografías gigantes adosadas a sus rejas? ¿No se trata de negarlos en cuanto jardines públicos, es decir, espacio público al margen del mercado? Convertidos en galería al aire libre, prestan una ayuda al mercado de la fotografía, formatean las miradas de los viandantes al instruirlos para ver *lo que se les muestra*, y participan al mismo tiempo de la generalización del espectáculo como superior al mundo no espectacular.

Discretamente, esta sobrepuja nos cansa. A la larga, ver la agitación de tantas "imágenes" nos ciega. (Pongo "imagen" entre comillas porque quizá sea todavía posible salvar la imagen de su actual colusión agravada con la mercancía, por un lado, y la propaganda, por otro; y en la negativa del cine a dejarse devorar íntegro por el espectáculo, se libra al borde del abismo el cuerpo a cuerpo de una reconquista de la imagen por medio de las imágenes.)[5] Hay entonces una excesiva plenitud de imágenes. Hastío de lo visual virtual.

Lo que llamamos "lo real" se sustraería cada vez más a las miradas, a la conciencia. Apelación, como resultado, a *efectos de real* a los que se atribuye garantizarnos la existencia de algo así como una realidad (de la cual formaríamos parte). Por ejemplo, rayones intencionales en la película no tendrían el sentido de interponer el velo de un distanciamiento entre la cosa y su imagen, y tampoco el de poner el acento sobre la fabricación maquinal de esta última... Testimoniarían, por el contrario, la autenticidad de la toma de vistas, del accidente no borrado como huella de ese real que falta.[6] Lo Real sería lo que no tiene ni lugar ni nombre, lo que se sustrae, huye y aparece sin aviso; sería lo que falta siempre. Ahora bien, todo sucede *como si* la generalización del espectáculo indujera cierta conciencia de esa falta... Retorno de lo Real, al menos como obsesión.

No sé si todo esto basta para explicar el florecimiento vertiginoso de las llamadas películas "documentales" a través del mundo y en todos los continentes.[7] Por doquier se cierne la sospecha

---

[5] Este es uno de los temas vigorosamente trabajados por Marie-José Mondzain, *Le Commerce des regards*, París, Seuil, 2003, y *L'Image naturelle*, París, Le Nouveau Commerce, 1995.

[6] Pero me parece recordar que en uno de sus primeros filmes, *Terres noires* (1961), Luc Moullet daba codazos a su operador para zarandear el plano, no por maldad sino, supongo, con la idea de desarreglar por un instante la máquina cine. Accidente provocado como efecto de real.

[7] Me dicen que el año pasado se realizaron y produjeron en Francia unos cuatro mil documentales, en su mayor parte largometrajes. Más de ochocientos documentales franceses se presentaron en 2008 en la sección "Incertain regard" ["Incierta mirada"] de los Estados Generales de Lussas, me informa Gérald Collas. Lo más sorprendente es además que la

de una borradura de lo real, y como parece urgente y crucial intentar retener algo de él antes de que desaparezca por completo, se solicita paradójicamente la intervención del cine, ese mismo cine que, lo sabemos, fue uno de los vectores de esa borradura (es cierto, con todo, que en este caso la interpelada es más bien la parte documental, aunque sabemos que "documental" y "ficción" son los dos nombres del cine, sus dos vertientes constantemente mezcladas). La paradoja sólo es aparente. Al mismo tiempo que contribuía a la espectacularización del mundo –lo he señalado antes–, el cine congregaba fuerzas opuestas al espectáculo. Ante todo, las de la escritura: puesta en escena rigurosa, papel del fuera de campo, trabajo de las duraciones, juegos de formas precisos, principio de frustración de las satisfacciones pulsionales, lógica de la ambigüedad..., cosas, todas ellas, que conducen a implicar al espectador y reactivar sus proyecciones imaginarias. La operación cinematográfica postula que aún hay una realidad sobre la que se puede ejercer un influjo: que aún hay *realidad* en la relación del espectador con el filme.

Si el cine fue en efecto el agente motor de la virtualización del mundo (es Baudrillard, pues, quien escribe: "desaparición"),[8] ya no lo es. Por una sorprendente inversión de frentes a fines del siglo pasado, el siglo XX, resulta que se manifiesta como el endeble pero principal obstáculo a la dominación total del espectáculo mercantil. Es que, en lo sucesivo, todo o casi todo pasa por otras pantallas y no las suyas: las de los medios; y el cine espectacular de los grandes circuitos comerciales actúa por otros caminos que los del cine de las décadas de 1940 y 1950. Hay una formación de los espectadores por el sistema comercial que, con el apoyo de

---

mayoría de esos filmes se hicieron sin la participación de los canales de la televisión pública, que, se sabe, ya no apoyan otra cosa que el formato que ellos mismos han impuesto. Enfermedad social autoinmune.

[8] Desde *L'Échange symbolique et la mort*, París, Gallimard, 1976 [trad. cast.: *El intercambio simbólico y la muerte*, Caracas, Monte Ávila, 1993] y *Le Système des objets*, París, Gallimard, 1978 [trad. cast.: *El sistema de los objetos*, México, Siglo XXI, 1979], hasta *Pourquoi tout n'a-t-il pas déjà disparu?*, París, L'Herne, 2007 [trad. cast.: *¿Por qué todo no ha desaparecido aún?*, Buenos Aires, Libros del Zorzal, 2008].

la publicidad y los medios (y mucho dinero), logra hacer valer los filmes antes de hacerlos ver. Por lo tanto, la función, se presenta como una suerte de "test" en el que se puede jugar a verificar lo que el rumor público ya ha divulgado. Describo, desde luego, el sueño orwelliano de una dirección total del mercado de las películas.

Todavía no hemos llegado allí; siempre habrá espectadores rebeldes o reacios para desmentirlo y por ende desengañarme. Tanto mejor. Si lo que llamamos "cine" debe persistir, lo hará en cuanto *antiespectáculo* capaz de desalienarnos de la gran alienación espectacular. Del cine de hoy, espero que convoque, que provoque una infiltración de algo de real en las imágenes y los sonidos de las representaciones; que con ello dé testimonio, por decirlo de algún modo, de la realidad de lo real. En un mundo positivamente gobernado por el espectáculo, lleno hasta el tope de imágenes, atiborrado de lo visible, inundado de luces, el cine (lo que yo llamo así) se hace cargo de la antigua parte de sombra, la del fuera de campo, de lo no visible, de la imagen lacunar, imperfecta, frágil y, en una palabra, "no toda" [*pas toute*].

Cuatro. La industria cinematográfica lideró en el transcurso del siglo el proyecto ideológico de naturalizar el efecto cine: paso del "mudo" al "sonoro"; del blanco y negro al color; del 1,33:1 al 1:66,1 y luego al cinemascope; del sonido monoaural al estereofónico, y después al dolby. Pero ese perfeccionamiento del embuste nos quita –por su perfección misma– la posibilidad de no percibirlo en absoluto. Ahora bien, ser embaucado no es estar ciego. Sin embargo, los "progresos técnicos" no han hecho más que acercar la visión de lo que pasa en la pantalla a la visión de lo que pasa en la vida fuera de las salas oscuras. Y paralelamente, la versión filmada del mundo propuesta (impuesta) por el gran espectáculo cinematográfico se aparta cada vez menos de la manera como ese mismo mundo se da en cuanto espectáculo fuera de los cines. Luces deslumbrantes, sonidos ensordecedores, colores chillones, apelaciones incesantes de la publicidad... El gran espectáculo cinematográfico se parece como un hermano a otro al gran espectáculo mercantil. (Insistamos, las cumbres que acaban de alcanzarse en el orden del canibalismo capitalista no cambian en nada la cuestión; todo lo contrario: este instante de devoración acaso final es justamente aquel en el que escuchamos por todos lados el fabuloso *the show must go on!*)

De ahora en más, por lo tanto, el embuste se construye sobre una *renegación de la renegación*: ya no estamos en "el cine" sino en "el espectáculo", inmersos en la imagen y el sonido, "en" una realidad virtual que se asemeja a la realidad a secas y se confunde con ella, cuando no la exagera a ultranza. Ahora bien, cuanto más grande es la impresión de realidad, menos activa es la denegación. El *pese a todo* de la creencia ya no tiene que luchar tanto contra lo irreal de los efectos del comienzo, ya no debe suplir imaginariamente los defectos de la semejanza. Convengamos en que es difícil perfeccionar más el embuste.[9] Aún más difícil es suponer a un espectador abierto al juego de la duda y la creencia como lo estaba el de antaño. El mercado de las imágenes y los sonidos exige un espectador ágil y eficiente en el *zapping*: ese tipo de *señorito* que disfruta de las migajas del poder que le dejan los señores, los verdaderos, divertidos con este minúsculo señorío que se imagina a su altura. Ellos no hacen *zapping* con las figuras sino con las personas. El control de las representaciones es la clave del ejercicio del poder.

¿Asistimos al agotamiento del deseo de ser embaucado que fundó el cine? ¿Qué pensar del nuevo modelo de espectador perfeccionado en la televisión por el formateo y la publicidad? ¿El "cliente"? ¿Informado, activo, incluso hiperactivo? El telespectador está atrapado en una serie convulsiva de "pasajes al acto", ínfimos pero, pese a todo...: beber una cerveza, llamar por teléfono, votar por "su" candidato. Otras tantas minitransgresiones del lugar de impotencia ritual del espectador cinematográfico. Este nuevo espectador ya no es desbordado por el filme, ya no debe vérselas con una película más fuerte que él, ya no está encerrado en el carrusel de la creencia y la duda. Con él, vemos extenderse el reino de los *vivillos*, esos a quienes no es posible "pegárselas", los héroes del cinismo ordinario. El capitalismo habría ganado en toda la línea, y sería menester no sólo adaptarse a él sino tocar su música. Las ideologías habrían muerto. Y ya no es cuestión de creer, ¡salvo en las religiones, claro está!

---

[9] Está desde luego "el mito del cine total" (Bazin). Pero los diversos intentos de cine en relieve o en "3D" han tropezado con el hecho de que la profundidad imaginaria atribuida por el espectador a la pantalla plana (el embuste de la profundidad) es –por el momento– más mágica que una profundidad simulada por las máquinas. Las nuevas tentativas lanzadas por Hollywood son quizá más competentes, y de ser así esta situación significaría una nueva amputación de la *cosa mentale* que era el cine: ¿pantalla sin creencia?

La ilusión de que hemos salido de las ilusiones es la peor de todas. Engaña fingiendo desengañar. Fabrica un cinismo ciego y de corto alcance, lo contrario de lo que sucede en el cine, donde el objeto del disfrute es sin duda la fragilidad de la ilusión, la vacilación que nos hace advertir en ella el papel del deseo como deseo de ser engañados. Por eso el espectador cinematográfico sólo en contadas ocasiones es el sectario de un fanatismo.

Cinco. Cuando floto en la linde del sueño y me proyecto en las figuras filmadas; cuando las veo hacer todo lo que yo ya no puedo hacer durante la función, caminar, hablar, correr, saltar, amarse, caer y herirse; cuando mi cuerpo impedido se ve arrastrado en la exaltación de los cuerpos filmados, y cuando me proyecto imaginariamente en la escena y me mezclo con lo que miro, ¿dónde está lo verdadero, lo falso, lo ficticio, lo imaginario? Si voy al cine, es en verdad para poner a prueba los poderes de la ilusión y mi disposición a ceder a ellos. Y por consiguiente, sean cuales fueren las fascinaciones del espectáculo "realista", el espectador que soy nunca se engaña por completo, porque sabe que está en el cine. Mi hipótesis es que el sistema del cine impide al espectador inclinarse totalmente hacia una creencia sin resquicios. Cree, sí, pero dudando creer.[10]

El lugar del espectador es el lugar del juego. No se trata de saber, *se trata de no saber*. Piénsese en *Triple agent* de Éric Rohmer (2004) (*Triple agente*). En el mundo, nuestro mundo, donde los embustes son invisibles aunque vigentes por doquier, se nos pide "elegir" cada vez con mayor frecuencia. No nos engañemos, somos nosotros quienes hemos sido "elegidos": por el mercado, la clase, la educación, la filiación, la herencia, todo lo que se quiera. Por lo tanto, en esta sociedad sería una libertad poder sustraerse un instante al imperativo de la "elección". Recordemos el "preferiría no hacerlo" de Bartleby. No ser de ningún bando, diferir el acto. La función cinematográfica mantiene la denegación activa y permite, durante un tiempo experimental, poner en suspenso el principio de no contradicción que organiza el mundo práctico. Puedo gozar de cierto estado de indecisión sin hacerme arrollar por un camión, mis colegas o mis superiores. Preferir no hacerlo: eso es lo que permite por un instante alejar la presión del mundo. La denegación es como una autorización a cambiar de lógica. En el tiempo protegido de la representación, se supone que los espectadores no han de pasar al acto: corresponde a los personajes hacerlo en su lugar.

Todo lo que puede haber de artificial, de falso, de fabricado, de mentiroso, de ilusorio, por ejemplo en el funcionamiento de la información, el credo de los medios, la propaganda ideológica de las empresas, no sólo no se confiesa sino que es inconfesable. Los poderes que nos ciegan no nos dejan, por cierto, los instrumentos para pensar nuestro lugar en *su* juego; esa posibilidad, ese pensamiento, hay que ganarlos por la lucha.

La famosa *transparencia*, eslogan preferido de nuestras sociedades, ¿será otra cosa que *el embuste que hace no ver*? Al leer *La sociedad del espectáculo*, impresiona el vínculo insistente entre "espectáculo" y "secreto". Creo que ahora nos encontramos mucho más en esa situación que en la década de los sesenta. Tan furiosa es la obsesión latosa por la "farandulización" de los "grandes de este mundo", monarquías, repúblicas, negocios, mafias, que la parte emergida (espectacular) de la acción política de los dirigentes de nuestras "democracias" cobra poco a poco una apariencia forzada, como pueden tenerla las muecas de las farsas, las máscaras de carnaval, las marionetas... a la vez *semejanza* y *desemejanza*. Mil magacines, mil pantallas de la hidra televisiva, ponen en la portada (tras la puerta) las mismas jetas, las mismas fachas de gánsteres con que nos cruzamos en las películas de Scorsese. El ritornelo de la *transparencia* no ha terminado de dar vueltas en nuestras sociedades simplemente porque el secreto es la cosa más compartida del mundo: ¿será que ya no podemos prescindir de nuestra propia vergüenza? Es cierto que los recientes escándalos y chanchullos revelados desde lo que nos

---

[10] Cf. C. Metz, *Le Signifiant imaginaire*..., *op. cit.*

empeñamos en bautizar “crisis” –que no es, en suma, sino la marcha normal del capitalismo globalizado–, y el gesto de sacar los intríngulis y las incógnitas de una sombra cómplice, aspirarían a convencernos de que, en lo sucesivo, el secreto (bancario), por ejemplo, se ha “flexibilizado”. Una palabra más de la neolengua de los medios. Los hechos y las prácticas prestan con obstinación el testimonio contrario: se trata de salvar *mediáticamente* las palabras “justicia y “moral”, llegadas de un lejano pasado y referidas a “valores” antiguos ahora incomprensibles.

Seis. Por lo tanto: técnica e ideología. La historia del cine es *la historia del sentido que el cine permite leer en el mundo*, gracias a la articulación que esa historia efectúa entre evoluciones técnicas y variaciones de sentido. Si tal o cual novedad técnica aparece, se difunde y cae en desuso, no es al azar de los inventores sino en función de convergencias, intereses identificables. Se trata (casi siempre) de desarrollar el mercado con un trabajo conjunto en procura del perfeccionamiento del embuste y la amplificación del espectáculo. Fue necesaria la obstinación de algunos cineastas (Rouch y Brault) para impulsar a un fabricante de cámaras con objetivos científicos (Coutant) a poner a punto la cámara portátil de 16 milímetros sincronizable con un magnetófono; el conjunto, imagen y sonido sincronizados, con cargas de diez minutos, permitió por primera vez en la historia filmar el cuerpo parlante de *cualquiera, en cualquier lugar y cualquier momento*. En *Chronique d'un été* (Jean Rouch y Edgar Morin, 1960) (*Crónica de un verano*), nuestra amiga Marceline Loridan habla mientras camina por la plaza de la Concorde en París, y luego dentro de los pabellones Baltard en lo que por entonces era Les Halles; cámara al hombro, el operador la filma en un *travelling* itinerante con sonido directo.[11]

---

[11] “En el documental [el cine en directo] enterró la dictadura del comentario procedente desde lo alto, esas voces expertas que siempre hablan en lugar de los otros, hasta entonces asestadas con demasiada frecuencia como si se manifestaran desde una cátedra y ahora obligadas a ceder su sitio a la multitud de los cuerpos filmados que se expresan libremente, en sus lugares de trabajo o de vida”. Patrick Leboutte, texto

Hollywood (o Boulogne-Billancourt, o Babelsberg, o Mosfilm, o Cinecittà) tenían todos los medios para perfeccionar la toma de sonido sincrónico en exteriores. Sólo faltaban los motivos para hacerlo. Mientras se tratara de filmar en 35 milímetros calles o campus reconstruidos en estudios, con proyectores, actores, extras, ¿para qué diablos otra técnica, para colmo “pobre”? Obra de artesanos, el *cine en directo* inaugura una revolución que no sólo es técnica: filmar a cualquier hijo de vecino en su decorado y su palabra.[12] Significa ir, por una parte, en el sentido de la casi irresistible espectacularización de las sociedades: todo el mundo filma, será filmado, filmará; luego del 16 milímetros y el súper ocho, el video, los mini DV, la telefonía móvil... Pero, por otra parte, significa abrir la escena cinematográfica a todos, hombres y mujeres comunes y corrientes: por primera vez en la historia, se filma al pueblo donde está, en su cuerpo, sus lugares, sus gestos, con los suyos, sus palabras, sus historias, sus mundos interiores. Lo cual puede dar origen a los peores y los mejores filmes. Pero el hecho es ese: el pueblo ingresa a la pantalla, se derrumban las castas. Los historiadores del futuro apreciarán esta mutación en una medida más justa que lo que nosotros podemos hacerlo. En cada momento de su historia, una conjunción particular de técnicas y formas (rodaje, montaje) hace desempeñar al cine el papel de un sismógrafo capaz de registrar las tensiones que afectan al mundo-como-espectáculo. La historia ideológico técnica del cine es un analizador de los estados específicos del deseo de ver y ser visto, de la necesidad de realidad o virtualidad. El cine explora nuestro tiempo, que es ante todo el tiempo del cine.

---

de presentación del seminario “Formes de lutte et lutte des formes”, Estados Generales del Documental, Lussas, 2008.

[12] Cf. Jean-Louis Comolli, “L'âge des aiguilles: *Mimi*, de Claire Simon”, en *Voir et pouvoir...*, *op. cit.*, p. 685 [trad. cast.: “La edad de las agujas: *Mimi*, de Claire Simon”, en *Ver y poder...*, *op. cit.*, pp. 624-630].

TÉCNICA E IDEOLOGÍA

Cámara, perspectiva, profundidad de campo

(1971-1972)

Introducción

Es una cuestión hoy más o menos admitida (efecto indudable de una presión) por la mayoría de la crítica cinematográfica que todo filme es un producto ideológico, se hace en una ideología y la difunde y debido a ello, por muy "artístico" que se pretenda en principio, tiene algo que ver con lo político. Veremos dos síntomas de este reconocimiento del estatus ideológico del cine en 1) la multiplicación de los números de revistas (hasta aquí masivamente cinéfilas) dedicados al "cine político" o al tema "cine y política", y 2) la inflación en el mercado cinematográfico de películas de tema explícitamente político.

Pero hay un punto de bloqueo en el que se manifiestan las más fuertes resistencias al análisis crítico de la inscripción ideológica del cine, y ese punto, curiosamente, no es el de una reivindicación de autonomía de los procesos estéticos: es la reivindicación insistente de esa autonomía para los procesos técnicos. Todo lo que participa del ámbito de las técnicas cinematográficas: aparatos, procedimientos, normas, convenciones, es *defendido* con vehemencia por unos cuantos críticos y cineastas y, desde luego, por la mayoría de los técnicos mismos, contra cualquier implicación ideológica. Se acepta (hasta cierto punto) que el filme mantenga alguna relación con la ideología en el nivel de sus temas, su producción (su economía), su difusión (sus lecturas), e incluso en el de su realización (el sujeto que lo dirige), pero ninguna, nunca, por el lado de las prácticas técnicas, los aparatos que, empero, lo *fabrican* de cabo a rabo. Para la técnica cinematográfica se exige un lugar aparte, al abrigo de las ideologías, fuera de la historia, de los procesos sociales y de los procesos de significación. La técnica cinematográfica, se argumenta, es precisamente una técnica *neutra*, que puede servir para decirlo todo pero que no dice nada por sí misma, sino lo que (el cineasta, el técnico) le hacen decir. Es un vehículo, un medio, un elemento que releva, y su fin es borrarse de ese relevo. Y, en efecto, el sentido común no carece de ejemplos para mostrarnos que las cámaras sirven de manera indistinta para hacer filmes fascistas o comunistas, que el primer plano aparece tanto en las películas de Hollywood como en las de Eisenstein, etcétera.

Tomemos nota de esa *exigencia* de un "lugar aparte" para la técnica cinematográfica y cuestionemos, precisamente, ese lugar. ¿A qué se debe que el discurso difuso y crónico de los técnicos (redoblado con frecuencia, pero sobre todo en estos tiempos en que la cuestión apremia, por cineastas y críticos) se esfuerce, protegiendo el campo de las prácticas técnicas e instrumentales de cualquier atentado o influencia ideológica, por instalar como un hecho indiscutible la presencia de la técnica entre bastidores y no en el escenario, donde se juegan los sentidos? Puesto que ponerla aparte, mantenerla en reserva, es también hacerle ocupar un lugar, llenar un casillero en el discurso ideológico de los técnicos y la ideología técnica o tecnicista. Para poder pronunciar ese discurso, fue menester en principio que se constituyera con anterioridad a él –que lo constituyera– cierta concepción –una *imagen*– de la técnica cinematográfica que a continuación ese discurso tuvo la misión de confirmar y perpetuar.

Por tener el mérito de plantear las implicaciones de ese discurso-de-los-técnicos, el largo estudio de Jean-Patrick Lebel, "Cine e ideología",[1] me servirá aquí de referencia principal (sólo para las cuestiones, desde luego, que nos ocupan en este texto; muchos otros aspectos abordados por el autor exigen otras discusiones).

Lebel escribe:

---

[1] Jean-Patrick Lebel, "Cinéma et idéologie", *La Nouvelle critique*, 34, 35, 37 y 41, 1970, luego reeditado con el agregado de páginas inéditas, *Cinéma et idéologie*, París, Éditions sociales, 1971 [trad. cast.: *Cine e ideología*, Buenos Aires, Granica, 1973]. Hay que remitirse, claro está, a la totalidad de este estudio, pero aquí me limito a discutir ciertas tesis de su primera parte (n° 34 de *La Nouvelle critique*).

> El cine es sin duda una invención científica y no un producto de la ideología, porque se basa en un saber verdadero y las propiedades de la materia que pone en juego; la prueba es que funciona y que, al poner en acción determinada materia (diversos aparatos + propiedades de la luz + persistencia retiniana) para filmar un objeto material, obtiene una imagen material de este.[2]

Y prosigue:

> No es el cineasta sino la cámara, aparato pasivo, registrador, la que reproduce el o los objetos filmados, bajo la forma de una imagen reflejo construida según las leyes de la propagación rectilínea de los rayos luminosos; leyes que, en sustancia, definen el llamado efecto de perspectiva. Este fenómeno se explica a la perfección desde el punto de vista científico y no tiene nada de ideológico.[3]

En estos fragmentos se inscribe con mucha claridad lo que sostiene el texto de Lebel y focaliza el discurso-de-los-técnicos que es nuestro objetivo aquí (discurso que podemos escuchar o leer en las escuelas de cine, las universidades donde se instala la enseñanza de la técnica, los manuales que la exponen, etc.):

1. *El hecho de que la técnica cinematográfica es en cierto modo la heredera de la ciencia* (más adelante nos preguntamos sobre la importancia y la legitimidad de esa herencia; por el momento, demos por sentado su principio).
2. *De lo cual se infiere que la técnica hereda por añadidura la cientificidad de esa ciencia, o sea, en este caso, la doble virtud de la exactitud y la neutralidad.*

En consecuencia, antes de examinar los avatares ideológicos de un procedimiento técnico particular, la profundidad de campo cinematográfica, elegido por su carácter ejemplar, voy a tener que abordar algunas cuestiones acerca de lo que se ha dado en llamar, míticamente, *invención del cine*, es decir, la ideología y hasta la mitología investidas en la relación de la *técnica* cinematográfica (en sus orígenes) con sus "*ciencias* fundadoras". (Sólo se tratará, por supuesto, de indicar aquí algunos ejes de investigación, que habrá que retomar y desarrollar en forma más sistemática; la complejidad de esta problemática –todavía poco explorada– exige volver a ella más de una vez y desde más de una perspectiva.)

---

[2] J.-P. Lebel, "Cinéma et idéologie", *op. cit.*, *La Nouvelle critique*, 34, p. 70.

[3] *Ibid.*, p. 71.

1

De un origen dual

EL LUGAR IDEOLÓGICO DEL "APARATO DE BASE"

Hay que precisar aquí, desde el comienzo, que al escribir "Cine e ideología", J.-P. Lebel interviene en el debate abierto por Marcelin Pleynet en *Cinéthique* y desarrollado por esta revista y los *Cahiers*.[1]

¿Qué dice Pleynet?

---

[1] Cf. Marcelin Pleynet, "Économique, idéologique, formel", entrevista con Jean Thibaudeau, *Cinéthique*, 3, 1969, pp. 8-14, y los distintos números de esta revista, en especial: n° 5, 1970, Gérard Leblanc, "Direction", y Jean-Paul Fargier, "La parenthèse et le détour", y n° 7-8, 1970, Jean-Louis Baudry, "Notes sur l'appareil de base", así como el largo texto colectivo del n° 9-10, 1970, pp. 51-59. Y los *Cahiers*: Jean-Louis Comolli y Jean Narboni, "Cinéma/idéologie/critique" 1 y 2, n° 216, octubre de 1969, pp. 11-15, y 217, noviembre de 1969, pp. 7-13 [trad. cast.: "Cine/ideología/crítica", *Cahiers du cinéma España*, 11, abril de 2008]; Serge Daney y Jean-Pierre Oudart, "Travail, lecture, jouissance", n° 222, julio de 1970, pp. 39-50; Pascal Bonitzer, "Film/politique", n° 222, julio de 1970, pp. 33-37, y Jean Narboni, "La vicariance du pouvoir", n° 224, octubre de 1970, pp. 43-47. Además, Jean-Pierre Oudart, "La suture", n° 211, abril de 1969, pp. 36-39, y 212, mayo de 1969, pp. 50-55; Jacques Aumont, "Le concept de montage", n° 211, abril de 1969, pp. 46-51; Jean Narboni, Sylvie Pierre y Jacques Rivette, "Montage", n° 210, marzo de 1969, pp. 16-35; Jean-Louis Comolli, "Le détour par le direct", n° 209, febrero de 1969, pp. 48-53, y 211, abril de 1969, pp. 40-45, y Jean-Pierre Oudart, "L'effet de réel", n° 228, marzo de 1971, pp. 19-26.

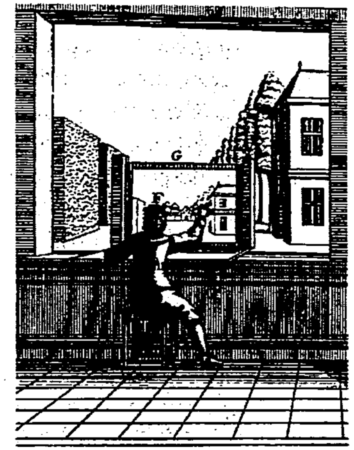
> ¿Han notado que todos los discursos que pueden pronunciarse sobre el filme, sobre el cine (y hay cantidades), parten del a priori de la existencia no significante de un aparato productor de imágenes, que se puede utilizar indistintamente para esto o para aquello, a derecha o izquierda? ¿No les parece que antes de preguntarse sobre "su función militante", los cineastas tendrían interés en interrogarse sobre la ideología productora del aparato (la cámara) que determina el cine? El aparato cinematográfico es un aparato propiamente ideológico, un aparato que difunde la ideología burguesa, aun antes de difundir cualquier otra cosa. [...] A saber, una cámara productora de un código perspectivo directamente heredado, construido según el modelo de la perspectiva científica del Quattrocento. Sería necesario [...] mostrar que la cámara está minuciosamente construida para "rectificar" todas las anomalías perspectivas, para reproducir en su autoridad el código de la visión especular tal como lo define el humanismo renacentista... No carece de interés señalar que es justamente en el momento en que Hegel clausura la historia de la pintura, cuando esta comienza a tomar conciencia de que la perspectiva científica que determina su relación con la figura supone una estructura cultural precisa... Y tampoco carece de interés constatar que en ese momento Niépce inventa la fotografía (Niépce, 1765-1833, es contemporáneo de Hegel, 1770-1831), llamada a redoblar el cierre hegeliano, a producir de manera mecánica la ideología del código perspectivo, de su normalidad y de sus censuras. En mi opinión, sólo cuando se haya pensado un fenómeno como este, sólo cuando se hayan pensado las determinaciones del aparato (la cámara) que estructura la realidad de su inscripción, el cine podrá considerar objetivamente su relación con la ideología.[2]

Inscribamos como bases las cuestiones planteadas por este texto. Son las siguientes:

1. La relación entre la imagen fotográfica y luego cinematográfica y la representación pictórica del espacio tal como la rige el código de la perspectiva del Quattrocento, y que domina durante unos cinco siglos en la pintura occidental, aunque no sin excepciones: véanse sobre este punto los trabajos de Francastel, que mencionan la coexistencia plural de varios sistemas

---

[2] M. Pleynet y J. Thibaudeau, "Économique, idéologique, formel", *op. cit.*, p. 10.



Padre Jean Dubreuil, *La Perspective pratique*, París, chez Melchior Tavernier et chez François L'Anglois, dit Chartres, 1642.
[Las imágenes que muestran imágenes son inevitablemente puestas en abismo. Así, los dibujos y grabados que ilustran las modalidades de la puesta en perspectiva o la práctica de la *camera obscura* y el estenopo (véanse las páginas siguientes): imágenes en la imagen, cuadro en el cuadro, etc. Es notable que la figuración dibujada o grabada de esos modos de obtención de imágenes "fieles" u "objetivas" se presente bajo la forma de *puestas a distancia* que marcan la artificialidad misma de la representación. Una puesta en abismo designa el carácter fabricado y artificial de la imagen, contingente a sus condiciones de producción. La puesta en abismo confiesa y señala el poder del artista sobre la imagen.]*

---

* En las leyendas que acompañan las imágenes y fotogramas de esta serie de artículos, las frases entre corchetes se agregaron en la última edición francesa de 2009 (n. de e. fr.).

figurativos.[3] Lo que esta relación pone en juego en el nivel de las ideologías, las representaciones culturales.

2. La relación entre la invención de la fotografía y la invención del cine, entre foto y cine: las homologías, las diferencias. La cuestión del nacimiento técnico del cine.
3. El papel determinante del aparato "cámara" en la reflexión sobre la ideología de la técnica cinematográfica. Comienzo por este último punto.

Cuando Pleynet en primer lugar, y a continuación los redactores de *Cinéthique* y Jean-Louis Baudry,[4] plantean la problemática de la inscripción del cine naciente en un momento sociohistórico dado (la segunda mitad del siglo XIX) y en la ideología dominante por entonces, se comprueba que, sin tomar en consideración la totalidad de la técnica cinematográfica, apuntan directamente a la *cámara*, en cuanto "aparato que estructura la realidad de su inscripción [la del cine]".

Se propone así la noción de "aparato de base" (Baudry): como la cámara, en efecto, es el aparato que fabrica lo *visible* de acuerdo con el sistema de la perspectiva monocular que rige entonces la representación del espacio, hay que buscar de su lado, para el conjunto del material cinematográfico, la perpetuación de ese código representativo y de la ideología que este nutre (o prolonga). Habida cuenta de que la pieza maestra de la fabricación del filme (la cámara) cae bajo la férula de esta ideología, cuesta ver, efectivamente, cómo podría la película aspirar a escapar a ella.

Ahora bien, cuando J.-P. Lebel critica las posiciones de Pleynet, las de *Cinéthique* y las nuestras, y se afana en desmontar la "acusación" de una "naturaleza ideológica" del cine, me sorprende que, una vez más, también él elija la cámara como objeto y figura reinante de su demostración. Claro está, como en verdad se trataba de responder en el terreno del adversario, y puesto que la ideología se había puesto "en" la cámara, también había que proscribirla de esta y reemplazarla por la garantía de una filiación con la ciencia. Lo cierto es que, de nuevo, la cámara se pone *sola* sobre el tapete y vuelve a desempeñar el arduo papel de *representar* la totalidad de la técnica cinematográfica y, a la vez, *reportar* a ese todo –en contra de las tesis que la califican de "puramente ideológica"– su realidad "perfectamente científica".

Una de las primeras observaciones de Lebel, es verdad, parece indicar una molestia que sería algo así como un síntoma del abuso que se comete al hacer de la cámara el punto focal del debate: "Señalemos", dice,

> que aquí (como en toda la exposición que sigue)[5] la palabra "cámara" no designa sólo el objeto generalmente negro conocido con ese nombre, sino el conjunto del proceso técnico que, desde la filmación hasta la proyección, genera la reproducción mecánica de la realidad bajo una forma "imaginaria" (en el sentido preciso del término). Cosa que en la corriente ideológica que está en cuestión aquí a veces también se llama "efecto cámara". En otras palabras, el término "cámara" no debe tomarse en el sentido restrictivo del objeto mismo, sino como la designación general de la totalidad de un proceso técnico, que se desarrolla a través de un conjunto de operaciones técnicas (todas basadas en los mismos principios científicos relacionados con las leyes de propagación de la luz) que caracterizan justamente al cine en cuanto medio de reproducción.[6]

Lebel explica con claridad –sin criticarla– la *hipóstasis de la cámara* que efectúa la "corriente ideológica" que es objeto de su crítica, pero en el resto del texto jamás da a entender que por su parte haga otra cosa; muy por el contrario, la piedra angular de su discurso consiste en la cientificidad de la cámara:

> En sí misma, la cámara no es un aparato ideológico. No produce ninguna ideología específica, así como su estructura no la condena a reflejar la ideología dominante. Es un instrumento, neutral desde un punto de vista ideológico, precisamente en la medida en que se

---

[3] Cf. en especial Pierre Francastel, *Peinture et société*, París, Gallimard, 1965, col. "Idées-arts" [trad. cast.: *Pintura y sociedad*, Madrid, Cátedra, 1984].

[4] J.-L. Baudry, "Notes sur l'appareil de base", *op. cit.*

[5] Donde Lebel critica las posiciones de Pleynet, las de *Cinéthique* y las nuestras.

[6] J.-P. Lebel, "Cinéma et idéologie", *op. cit.*, p. 68.

> trata de un instrumento, un aparato, una máquina. Se apoya en una base científica y se la construye no *de acuerdo* con una ideología de la representación (en el sentido especulativo del término), sino sobre esa misma base.[7]

Así, la cámara.

Puesto que, en efecto, es aquí, en este *lugar cámara*, donde se enfrentan los dos discursos, el que hace que la técnica cinematográfica tenga sus raíces en la ideología y el que las sitúa en la ciencia. Constatemos algo: ya se nos diga que lo esencial del aparataje técnico utilizado para fabricar el filme tiene su origen fundacional en un haz de conocimientos científicos o que ese aparataje está regido por las representaciones y exigencias ideológicas dominantes en el momento de su perfeccionamiento, tanto en un caso (discurso-de-los-técnicos) como en otro (intentos de elaboración de una teoría materialista del cine), el ejemplo que se proporciona *siempre* es el de lo que sirve para producir la *imagen* cinematográfica, *sólo ella*, y desde la mera perspectiva de la *óptica* (en efecto, en Pleynet la atención se concentra voluntariamente y en un primer momento en *uno* de los elementos constitutivos de la cámara, el *objetivo*; para Lebel, que menciona por su parte el fenómeno de la "persistencia retiniana", la ciencia de referencia, invocada de manera constante, es la *óptica geométrica*: las "leyes de propagación de la luz").

Tenemos que vérnosla, pues, con cierta *imagen* de la cámara: metonímicamente, esta *representa* toda la técnica cinematográfica, es *la parte por el todo*. Se la *destaca* como parte *visible* del *todo de la técnica*. Hay que cuestionar entonces este *desplazamiento* sintomático en la manera misma de plantear la articulación del par técnica/ideología.

Elegir la cámara como representante, "diputada" del conjunto del aparataje cinematográfico no corresponde sólo al orden de la sinécdoque (la parte por el todo): es en especial una operación de reducción (del todo a la parte) que debe discutirse en virtud de que, *en el plano de la teoría*, viene a reproducir y confirmar *la división que no deja de marcarse en la práctica técnica del cine* (en la de los cineastas y los técnicos; en la ideología espontánea de esta práctica; pero también en la "idea", la representación ideológica que los espectadores se hacen del trabajo cinematográfico: elección del rodaje y el plató, ocultación del laboratorio y el montaje) *entre la parte visible* de la técnica cinematográfica (cámara, rodaje, equipo, fuentes lumínicas, pantalla) y su *parte "invisible"* (negro entre los fotogramas, química, baños y trabajos de laboratorio, película negativa, cortes y *raccords* del montaje, banda de sonido, proyector, etc.), *reprimida* esta por aquella, relegada en general a lo impensado, "lo inconsciente" del cine. Es sintomático, por ejemplo, que a Lebel, tan deseoso de afirmar la regulación científica del cine, sólo se le ocurra deducirla de la óptica geométrica y no mencione más que una vez la persistencia retiniana, a pesar de que esta pone en juego lo que marca la diferencia específica del cine con respecto a la fotografía: la síntesis del movimiento (y los trabajos científicos que permitieron producirla; cf. *infra*), a la vez que olvida sin más la otra ciencia patrona de las dos artes: la fotoquímica, sin la cual la cámara no sería justamente otra cosa que una *camera obscura*. En cuanto a las observaciones de Pleynet, valen indistintamente para esa *camera obscura* del Quattrocento, para la linterna mágica del siglo XVII, los diferentes aparatos proyectores ancestros del cinematógrafo y para el aparato fotográfico: todo el interés radica sin duda en señalar en esas diversas mecánicas de la perspectiva la filiación de la cámara, pero a riesgo de no ver precisamente lo que esta oculta (su objetivo no está escondido): la película y sus sistemas de tracción, la emulsión y el negro entre los fotogramas que son en definitiva –no sólo lo es el objetivo– esenciales para el cine, aquello sin lo cual este no existiría.

No hay certeza, por lo tanto, de que lo que se produce de manera habitual en la práctica deba reproducirse en la teoría: la reducción de la parte oculta de la técnica a su parte visible entraña el riesgo de prolongar la dominación de lo visible, la *ideología de lo visible* (y lo que implica: enmascaramiento, borradura del trabajo) definida por Serge Daney:

> [El cine] postulaba que de lo "real" a lo visual y de lo visual a su reproducción filmada, una misma verdad se reflejaba al infinito, sin distorsión ni pérdida alguna. Y se adivina que en un mundo donde se dice de buena gana "ya veo" por "ya entiendo", ese sueño no haya

---

[7] *Ibid*.., p. 72.

> tenido nada de fortuito; la ideología dominante –la que postula real = visible– está muy interesada en alentarlo. [...] Pero, para remontarse aún más atrás, por qué no poner en entredicho lo que sirve a la cámara y la precede: una confianza verdaderamente ciega en lo visible, la hegemonía, conquistada poco a poco por el ojo sobre los otros sentidos, la afición, la necesidad que una sociedad tiene de especularizarse, etc. [...] El cine, pues, está asociado a la tradición metafísica occidental, tradición del ver y de la visión cuya vocación fotológica él realiza. ¿Qué es la fotología, cuál puede ser el discurso de la luz? Un discurso teleológico, con seguridad, si es cierto que la teleología "consiste en neutralizar la duración y la fuerza en provecho de la ilusión de la simultaneidad y la forma" (Derrida).[8]

Ahora bien, es innegable que, al destacar la pregnancia en el aparato de base del código perspectivo del Quattrocento, Pleynet apuntaba de hecho a esa "hegemonía del ojo", a la especularización, a la ideología de lo visible ligada al logocentrismo occidental: la imagen producida por la cámara no puede hacer otra cosa que confirmar y duplicar "el código de la visión especular tal como lo define el humanismo renacentista", a saber, el ojo humano situado en el centro del sistema de la representación, en una centralidad que a la vez corta el paso a cualquier otro sistema representativo, asegura la dominación de este órgano sobre todos los demás órganos de los sentidos y lo pone (pone al sujeto) en un lugar propiamente divino (crítica del cristianismo por el humanismo).

Se constituye de tal modo esta situación de *paradoja teórica*: al apuntar a la dominación de la cámara (de lo visible) sobre el conjunto de la técnica cinematográfica, supuestamente representada, informada y programada por ella (función de *modelo*), se quiere denunciar el sometimiento de esa cámara, en su concepción y su construcción, a la ideología de lo visible dominante.

Si el gesto que privilegia la cámara para hacer desfilar a partir de ella la cadena ideológica en la cual se inscribe el cine es teóricamente fundado por todo lo que se implica en ese aparato, como, de todas maneras, por el papel determinante, protagónico, de la cámara en la fabricación del filme, ese gesto, de no prolongarse, también quedaría atrapado en la misma cadena.

Es menester, pues, cambiar la perspectiva, es decir, tomar en cuenta lo que ese gesto que designa la cámara aparta en su movimiento, para evitar que el hincapié –necesario y productivo– en este aparato vuelva a inscribirse en la ideología misma a la que apunta.

Una teoría materialista del cine debe (me parece) poner de relieve la "herencia" ideológica de la cámara (en igual medida que su "herencia científica"; como se verá, y al contrario de lo que parece leerse en Lebel, ninguna de las dos es excluyente de la otra) y, a la vez, las investiduras ideológicas que la toman por objeto, porque ni en la fabricación del filme, ni en la historia de la invención del cine, aquella es la única en cuestión; si en los hechos lo que ella pone en juego en materia de técnica, ciencia o ideología es determinante, sólo lo es en relación con otros elementos determinantes, que pueden con seguridad ser secundarios con respecto a ella, pero en ese caso lo que hay que examinar es ese *carácter secundario*: el estatus y la función de lo que la cámara recubre.

Para destacar aún más el riesgo que se correría al hacer funcionar teóricamente la totalidad del cine según el *modelo reducido* de la cámara (riesgo de ceguera, precisamente, ya que la cámara actúa como pantalla ideológica en los discursos mismos que le asignan ese lugar ideológico), basta con señalar la falta casi absoluta de trabajos teóricos sobre la banda de sonido, por ejemplo, o sobre las técnicas de laboratorio (como si la visión de la luz –la óptica geométrica– hubiera obstruido su trabajo: la química de la luz), descrédito que sólo puede explicarse por la dominación de lo visible dentro tanto de la práctica como de la reflexión cinematográfica.

¿No es hora, por ejemplo, de *hacer ver* la función ideológica de dos técnicas (aparataje + procedimientos + conocimientos + práctica, solidarios, combinados con vistas a la realización de una *meta*, un objetivo que constituye por ello esta técnica, la funda y la autoriza), ambas situadas del lado de lo oculto, de lo impensado cinematográfico (salvo en el caso de muy contados cineastas: Godard, Rivette, Straub): el *etalonaje* y la *mezcla*? Es lo que intentaremos.

---

[8] Serge Daney, "Sur «Salador»", en "Travail, lecture, jouissance", *op. cit.*, reeditado en *La Rampe: cahier critique, 1970-1982*, París, Cahiers du cinéma, 1996, col. "Petite bibliothèque" [trad. cast.: "Sobre «Salador» (cine y publicidad)", en *Cine, arte del presente: antología crítica*, Buenos Aires, Santiago Arcos Editor, 2004].

NACIMIENTO = DIFERENCIA: LA INVENCIÓN DEL CINE

El prolongado período de gestación del cine (no sin blancos ni fallas "inexplicables", prácticamente todo el siglo XIX), sin duda porque ha sido a la vez muy estudiado pero poco conocido[9] y porque acumula acontecimientos a menudo sin vínculos, que parecen más o menos accidentales, azarosos y hasta contradictorios, tales, en todo caso, que en ellos apenas puede leerse la marcha tranquilizadora de un "progreso", ese tiempo del nacimiento, pues, es en verdad el lugar de anclaje y refuerzo de la mayor parte de los fantasmas y mitos que circulan sobre el cine: en la búsqueda de sus cimientos, teóricos e historiadores parecen movidos por el anhelo mismo de André Bazin: "Si los orígenes de un arte permiten advertir algo de su esencia...".[10] Ahora bien, no sería sorprendente que esta inasible "esencia" nunca lo fuera más que en el espacio mismo, ya el de la mitología, donde se la busca.

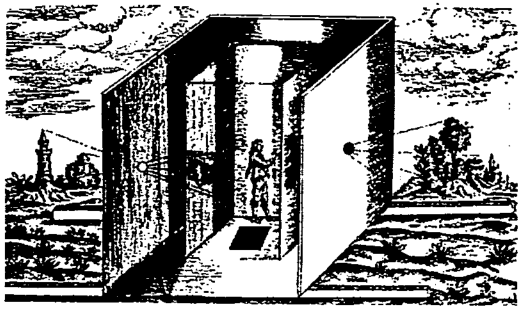
Ni que en él la intervención decisiva de la ciencia fuera menos segura de lo que Lebel deja reflejar.

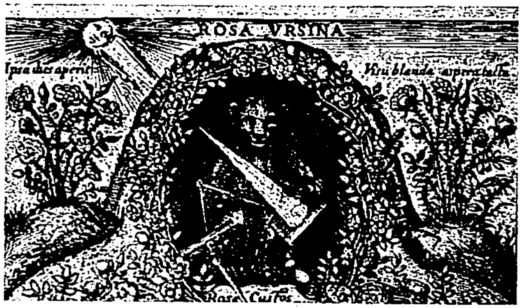
Justamente Bazin –a quien no es inútil hacer frecuente referencia acerca de estas cuestiones, dado que las lecturas que propone de ellas, por su idealismo y su humanismo, apuntan de manera

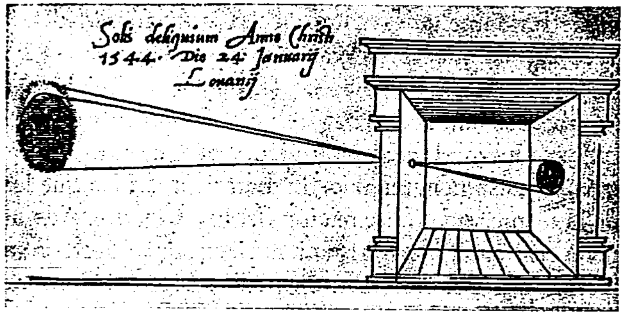
---

[9] En efecto, el volumen 1 de la *Histoire comparée du cinéma* de Jacques Deslandes, Bruselas, Casterman, 1966, que abarca el período 1826-1896, ha venido a completar (y a veces a corregir) los trabajos de Georges Sadoul: esta obra tiene, sobre todo, el mérito de citar las declaraciones de los inventores, los textos de las presentaciones de patentes, etc., a través de los cuales se despliega un interesante *cuadro ideológico*.

[10] André Bazin, "Le mythe du cinéma total", en *Qu'est-ce que le cinéma?*, vol. 1, *Ontologie et langage*, París, Cerf, 1958, p. 25; reedición en un solo volumen, París, Cerf, 2008 [trad. cast.: "El mito del cine total", en *¿Qué es el cine?*, Madrid, Rialp, 1966].

1


2


3


1. Athanasius Kircher, *Ars magna lucis et umbrae*, Roma, H. Scheus, 1646 [trad. cast.: *Ars magna lucis et umbrae*, Santiago de Compostela, Universidade de Santiago de Compostela, Servicio de Publicacións e Intercambio Científico, 2000]: una cámara oscura.

2. Christoph Sheiner, *Rosa ursina sive Sol*, Bracciani, apud Andraeam Phaeum typographum ducalem, 1630: cámara oscura inspirada en la caverna de Platón.

3. Athanasius Kircher, *Ars magna lucis et umbrae*: demostración gráfica del "estenopo".

notoria al fondo ideológico de la invención del cine, lo remarcan y constituyen entonces, como revelador, un muy precioso instrumento de trabajo– hace hincapié, antes que el historiador Jacques Deslandes y como una anticipación de sus tesis, en el carácter "artesanal" de los descubrimientos que llevaron al cine para –es de sospechar o, mejor, de maravillarse– reinscribir esa invención de una máquina en el espacio onírico y mitológico del hombre, literalmente para *humanizarla* manifestando el escaso peso y el retraso constante que tuvieron la técnica, las máquinas y las ciencias mismas con respecto al vigor del sueño antiguo y propiamente mítico de fijar la imagen de la vida, *representar* lo vivo.[11]

Paradójicamente, lo que revela la lectura del admirable libro de Georges Sadoul sobre los orígenes del cine [*L'Invention du cinéma*][12] es, a despecho del punto de vista marxista del autor, la sensación de una inversión de las relaciones entre la evolución económica y técnica y la imaginación de los investigadores. Me parece que todo sucede como si tuviéramos que invertir aquí la causalidad histórica que va de la infraestructura económica a las superestructuras ideológicas y considerar los descubrimientos técnicos fundamentales como accidentes afortunados y favorables, pero esencialmente secundarios con respecto a la idea previa de los inventores. El cine es un fenómeno idealista. La idea que los hombres se han hecho de él existía plenamente definida en su cerebro, como en el cielo platónico, y lo que nos asombra es mucho más la resistencia tenaz de la materia a la idea que las sugerencias de la técnica a la imaginación del investigador. Además, el cine no debe casi nada al espíritu científico. Sus padres no son científicos (con la excepción de Marey, pero es significativo que este sólo se

---

[11] Se advertirá por otra parte que en su "Ontologie de l'image photographique", en *ibid.*. [trad. cast.: "Ontología de la imagen fotográfica", en *¿Qué es el cine?*, *op. cit.*], Bazin articula la *representación* con la muerte y, en particular, con la práctica egipcia del embalsamamiento. Las investigaciones actuales de Jean-Louis Schefer plantean asimismo ese eje, aunque, es cierto, a partir de supuestos teóricos muy distintos.

[12] Georges Sadoul, *L'Invention du cinéma (1832-1897)*, París, Denoël, 1946.

interesara en el análisis del movimiento y no prestara interés alguno al proceso inverso que permitía recomponerlo). En el fondo, ni siquiera Edison es otra cosa que un improvisador de genio, un gigante del concurso Lépine.* Niépce, Muybridge, Leroy, Demenÿ y el propio Louis Lumière son monomaníacos, chiflados, improvisadores o, en el mejor de los casos, industriales ingeniosos. Pobre explicación daríamos al descubrimiento del cine si partiéramos de los descubrimientos técnicos que lo posibilitaron.[13]

Destaquemos que Bazin aporta todos los argumentos y echa todos los cables: la primacía del "sueño" sobre la ciencia, cuidadosamente introducida en el enfoque idealista en el que él mismo pone el acento, sólo podía ser leída por *Cinéthique* como "prueba" complementaria de la "inclinación ideológica natural del cine": "Bazin siempre subrayó el idealismo que había presidido la invención de la cámara, el carácter artesanal, no científico de su construcción. La cámara cumplía un sueño ancestral del hombre: reproducir la realidad, reproducirse a sí mismo".[14]

Lebel opone a ese texto (y por él al de Bazin antes citado) su discurso sobre la cientificidad del cine. Pero como en este caso los que presionan contra el reconocimiento a la ciencia de cualquier papel determinante en el asunto no son únicamente *Cinéthique* y Bazin sino también la gran mayoría de los historiadores, tanto los trabajos de Sadoul como los de Deslandes (que los corrigen en más de un aspecto pero no pueden sino insistir en el mismo sentido), Lebel deja traslucir alguna molestia de la que dan testimonio uno y otro de los dos argumentos que esgrime.

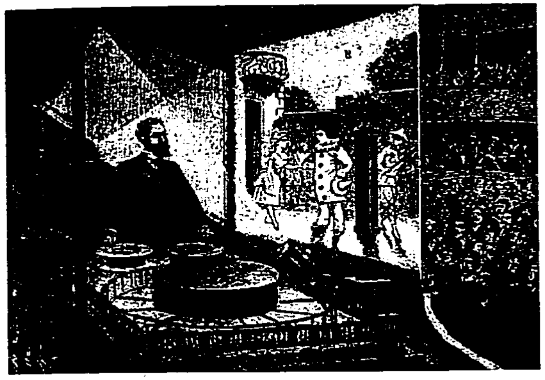
En primer lugar, señala con justa razón que con anterioridad a la etapa industrial del desarrollo social, todas las invenciones técnico científicas podían hacerse únicamente en condiciones artesa-

---

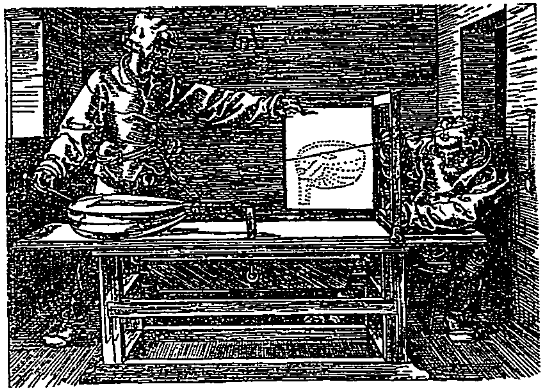
* Concurso anual creado en 1901 por Louis Lépine, prefecto de policía del departamento del Sena, y destinado a premiar las invenciones de los pequeños fabricantes de París. Todavía se celebra (n. de t.)

[13] A. Bazin, "Le mythe du cinéma total", *op. cit.*, pp. 21-22.

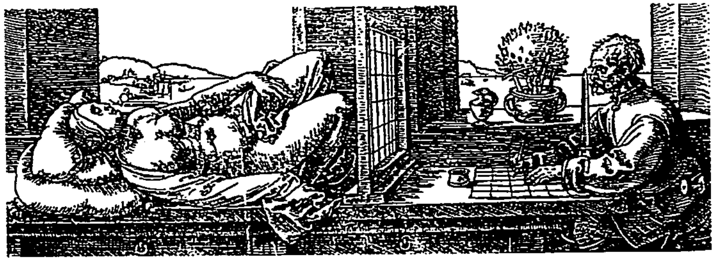
[14] Gérard Leblanc, "Welles, Bazin et la RKO", *Cinéthique*, 6, enero-febrero de 1970, p. 30. Más adelante criticamos algunas de las posiciones de este artículo.



1



2



3

1. El "Teatro óptico" de Émile Reynaud (1888).
2. Durero, *Hombre dibujando un laúd* (1525).
3. Durero, *El dibujante de la mujer acostada* (1525).

nales: "[Es] confundir tipo de producción (artesanado/industria) con investigación científica propiamente dicha. Como si, desde un punto de vista científico, el artesanado fuera una tara. Como si los grandes descubridores y creadores de la historia de la humanidad hasta el siglo XX no hubieran sido *en su totalidad* artesanos".[15] Estamos muy de acuerdo: no se trata de saber si los "inventores" del cine eran o no artesanos (lo eran más o menos inevitablemente) sino en qué medida, a pesar o a causa de ese estatus artesanal, sus preocupaciones y sus trabajos pueden reivindicar también una jerarquía científica, único interrogante en definitiva planteado, el mismo que Lebel elude.

En segundo lugar, la inconsistencia del otro argumento de Lebel es todavía más sorprendente:

> Cuando esta alusión al carácter artesanal de la invención de la fotografía y el cine, a fin de descalificar su índole científica, se apoya en el hecho de que el cine concreta un viejo "sueño" de la humanidad cuyo aspecto ideológico es evidente (e [pero] históricamente determinado), el proceder se extravía aún más. Es como si se reprochara al avión, también inventado en condiciones artesanales, el hecho de concretar un viejo sueño de la humanidad cuyo contenido ideológico es no menos evidente (y asimismo históricamente determinado). Y de tal modo, con el fin de luchar contra el efecto ideológico del mito de Ícaro, se intimaría a los constructores de aviones socialistas (o materialistas) a denunciar la ideología producida por el avión mediante su "deconstrucción", si no hasta hacerlo desplomarse sistemáticamente, sí al menos hasta asegurar a sus pasajeros una falta de comodidad suficiente para romper la fascinación del cielo y recordar de manera constante a cada viajero que no es él el que vuela, sino que lo hace gracias a un *aparato* y por su intermedio, y que, por consiguiente, su relación concreta con el mundo real no ha cambiado.[16]

Es cierto, Lebel tiene la precaución de aclarar: "Caricaturizo, desde luego...", pero con ello apenas morigera cierto exceso de su comparación. En efecto, verdaderamente cegado por su inquietud de hacer del cine (o de la cámara) un *objeto científico*, puro sistema técnico, no advierte que compararlo con otro sistema técnico como el avión es lisa y llanamente excluir al cine del campo donde se pone en juego (y donde no se pone en juego el avión, aunque sea un medio de "comunicación"): el de los procesos de significación, el campo mismo de la ideología. Como el cine (objeto científico o no) es una práctica significante y resulta que produce sentido e ideología, tiene su peso el hecho de que realiza un "viejo sueño de la humanidad", ese debate nos importa y Lebel ha creído apropiado intervenir en él...

---

[15] J.-P. Lebel, "Cinéma et idéologie", *op. cit.*, p. 71.

[16] *Ibid.*

Ante todo, es menester constatar el hecho sintomático de que todos los historiadores del cine (también Deslandes, a quienes ahora vamos a referirnos) se sienten incómodos al tener que elegir un *límite anterior* a su trabajo: sólo la mayor de las arbitrariedades los lleva a designar como inaugural para su obra tal o cual acontecimiento, tal o cual fecha, tal o cual invención en vez de tales o cuales otros. Es que, propiamente hablando, la prehistoria del cine *se pierde* en la noche de los tiempos y los mitos: el cine no sólo realiza un "viejo sueño de la humanidad", también prolonga una serie de "viejas" realidades empíricas, "viejas" técnicas de representación.

Deslandes, por ejemplo, escoge 1826, cuando Niépce y Daguerre inventan la fotografía (o sea, de hecho, la mera placa fotográfica sensible a la luz), pero con ello privilegia una sola de las técnicas constitutivas del cine, precisamente la que es posible datar desde un punto de vista histórico. En el caso de las otras (cámara, descomposición y síntesis del movimiento), tienen una historia tan antigua y cargada que se ve en la obligación ineludible de mirar atrás.

Ópticamente, como se sabe, la cámara no es otra cosa que la adaptación –apenas perfeccionada– de la *camera obscura* del Quattrocento. Pero esta cámara oscura ya se conocía en el Egipto faraónico (347 a. C.) y en la ciencia árabe del siglo IX; en su *Dictionnaire du cinéma et de la télévision*,[17] Bessy y Chardans se complacen en detallar sus apariciones y perfeccionamientos desde Bacon (1260).

Esa antigüedad hace de la *camera obscura* un instrumento no sólo conocido, sino manejado, utilizado y estudiado por sabios y artistas siglo tras siglo a lo largo de toda nuestra historia, y ello mucho antes de que la cuestión pasara por comprender el porqué y el cómo de la imagen que se mostraba en su fondo, pequeña, invertida y oscura.

Pero la cosa se torna un poco más perturbadora cuando se advierte que no sucede de distinta manera en el caso del fenómeno que constituye el otro gran eje de la especificidad técnica del cine: lo que a partir del siglo XIX se denomina "persistencia retiniana", pero que se conocía de larga data y ya había sido estudiado al menos por el astrónomo árabe Alhacén (965-1039), autor de un *Libro de óptica* (donde también menciona la *camera obscura*), que no sólo critica la teoría de la visión por entonces dominante, a saber, la emisión de "rayos luminosos" por parte del ojo, para lo cual señala la persistencia de las impresiones luminosas luego del cierre de los párpados, sino que además hace una consumada descripción del círculo continuo percibido por el ojo cuando se hace girar a gran velocidad frente a él un tizón ardiente.

Así, los principales temas de la invención del cine: la producción de una *imagen* del mundo y la ilusión de una *continuidad* producida por el desplazamiento de los objetos, estaban establecidos varios siglos antes del perfeccionamiento de la placa sensible, la foto. Esta constatación ya debe relativizar en forma considerable el papel desempeñado por la ciencia como tal en esa invención, puesto que 1) los dos fenómenos en cuestión participan de la categoría de la observación empírica (las "ilusiones ópticas", sobre cuyo estatus volvemos más adelante), y 2) fueron señalados, comentados y "explicados" siglo tras siglo de acuerdo con las filosofías dominantes, es decir, en términos ideológicos, aun cuando se diera a esos sistemas de explicación el nombre de ciencia (a título de "corte epistemológico", habrá que esperar, para la *camera obscura*, la lenta y caótica constitución de la óptica geométrica –siglo XVII–, y para la persistencia retiniana, la psicofisiología del siglo XX).

Ahora bien, el hecho de acercarse a la fecha formal de la invención del cine no conduce a observaciones muy diferentes.

---

[17] Maurice Bessy y Jean-Louis Chardans, *Dictionnaire du cinéma et de la télévision*, cuatro volúmenes, París, Jean-Jacques Pauvert, 1965-1971.

Ante todo, como hace notar Bazin, el papel relativamente modesto cumplido en la gestación de ese instrumento por las ciencias y por los científicos como tales. Ya hemos visto que la *camera obscura*, si bien pone de relieve la propagación rectilínea de los rayos luminosos (aunque no signifique su verificación experimental), fue concebida y mejorada prácticamente al margen de todo saber científico constituido sobre la luz y la óptica: la única práctica científica con la cual mantiene una relación real es de hecho el sistema de las leyes de la *perspectiva artificialis*.[18]

En consecuencia, el gesto decisivo no viene por ese lado. El perfeccionamiento de la placa fotográfica tendría más que ver con él: hay en este caso un salto, preparado, es verdad, por las investigaciones de Niépce sobre los procedimientos litográficos y la manera de copiar grabados mediante un procedimiento químico. Lo cierto es que ese salto se efectúa sin el auxilio de ninguna hipótesis científica sobre la naturaleza exacta de la luz ni sobre su química; para convencerse basta con citar a Niépce: "Encontrar en las emanaciones del fluido luminoso un agente capaz de imprimir de manera exacta y duradera las imágenes transmitidas por los procedimientos de la óptica, imprimirlas, no digo con el brillo de la diversidad de sus colores, pero sí con todas las degradaciones de matices del negro al blanco".[19] En cuanto a Daguerre, se sabe que los espectáculos en trampantojo del *Diorama* (que tuvieron gran éxito público a partir de 1822 y en los que "iluminación, efectos sonoros, todo concurría a dar al espectador la ilusión perfecta de la realidad") lo incitan a procurar "fijar por un nuevo medio, sin recurrir a un dibujante, las vistas que ofrece la naturaleza".[20] A lo cual hay que agregar, por último, que más de un siglo después de ambos (1940-1945) pudo explicarse teóricamente la acción de la luz sobre la capa sensible.[21]

La importancia de la investigación científica tiene sin duda sus puntos más altos en el tema de la "persistencia retiniana": en 1824, el matemático inglés Roget comunica una serie de experiencias sobre lo que califica de "una curiosa ilusión óptica", el efecto estroboscópico. Algunos años después (1830), y prácticamente al mismo tiempo, los físicos Faraday en Inglaterra y, sobre todo, Plateau en Bélgica, publican los resultados de sus experiencias con juegos de ruedas dentadas que giran en el mismo sentido o en sentido contrario. De ellas, Plateau deriva de inmediato su *fenaquistiscopio* o *fantascopio* (1833), curiosidad científica que se convierte en el juguete de moda, en el mismo momento (otra vez) en que Stampfer, profesor de geometría aplicada de la Universidad de Viena, difunde sus "discos estroboscópicos", idénticos a las planchas de Plateau, y construye el *zootropo*.

Deslandes atribuye esta repentina *condensación* de investigaciones y aparatos a una "renovación del interés, dentro de los medios científicos, en los problemas planteados por el mecanismo de la visión". Bazin también se asombra:

> No será inútil señalar que, sin ninguna relación científicamente necesaria, los trabajos de Plateau son más o menos contemporáneos de los de Niépce, como si durante siglos la atención de los investi-

---

[18] A tal punto que la palabra *prospectiva* o *perspectiva* designa en el latín medieval la propia ciencia óptica (cf. el tratado de óptica de John Peckham, muerto en 1292, que lleva el título de *Perspectiva*). A raíz de los trabajos de Alberti, que fundó matemática y geométricamente la perspectiva, los pintores y teóricos del Quattrocento y el Cinquecento distinguieron entre *perspectiva* (o *prospectiva*) *communis* o *naturalis*, que parece haber designado a la vez la ciencia de la visión y el acto mismo de visión ("la captación de las cosas por un ángulo de vista", Schefer), y *perspectiva artificialis* que, "a la inversa, funda la perspectiva angular de Alberti permitiendo construcciones justas" (Schefer).

[19] Citado por André Vigneau, *Une brève histoire de l'art, de Niépce à nos jours*, París, Robert Laffont, 1963, p. 63.

[20] Citado por J. Deslandes, *Histoire comparée du cinéma*, vol. 1, *op. cit.*, pp. 63 y 65.

[21] Sobre este "retraso" de la fotoquímica y la teoría física de la luz con respecto a la práctica de la fotografía, véase Gérard de Vaucouleurs, *La Science de la photographie: que se passe-t-il dans une plaque photographique?*, París, Elzévir, 1947: "Hubo que esperar hasta estos últimos años para ver aparecer una explicación teórica coherente del sutil y misterioso mecanismo de la acción de la luz sobre la capa sensible, una explicación vanamente buscada desde hacía un siglo. Es que este mecanismo pone en juego los tan complejos fenómenos en los que intervienen las partículas elementales de la naturaleza: iones, electrones, fotones, que sólo permiten interpretar las teorías más modernas de la materia y la luz".

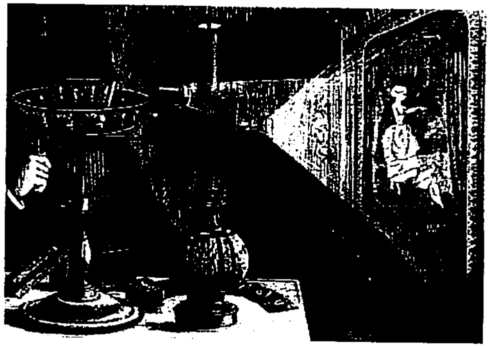
gadores hubiera esperado, para interesarse en la síntesis del movimiento, que –con total independencia de la óptica– la química se interesara por su parte en la fijación automática de la imagen.

Sería preciso, pues, explicar las causas de ese "retraso", o de esa contemporaneidad de los trabajos sobre la foto y el movimiento. Parece indudable que no conviene buscarlas por el lado de la situación respectiva de las ciencias en juego... Más bien en la falla abierta por la fotografía en las representaciones figurativas del mundo, en el replanteamiento que ella provoca, al duplicar a este último y tender a sustituirlo como su perfeccionamiento, el representante privilegiado del papel central del ojo humano, de su lugar solar, de su relación de intimidad con el mundo (intimidad del sujeto con la vida, ahora mediatizada y perturbada por una máquina): por el lado de lo ideológico, entonces.

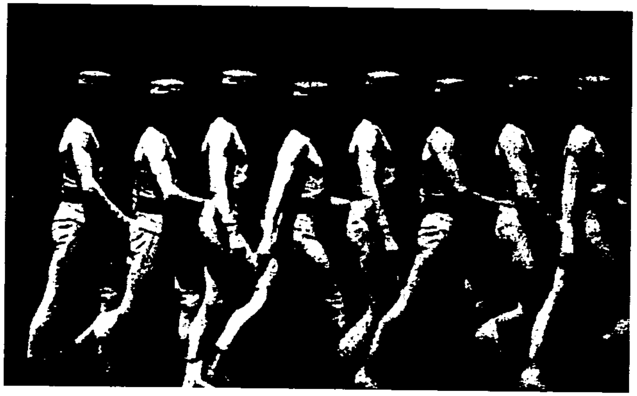
Se propondrá (a título de hipótesis y para reescribir la declaración de Bazin) que en el momento en que la invención de la fotografía (de la placa sensible) viene a consumar la *camera obscura* y cumplir con ello lo que generaciones de pintores habían solicitado a la técnica de la *perspectiva artificialis* (permitir la copia más fiel de la naturaleza: "La manera más excelente de pintar es la que mejor imita, la que hace al cuadro más semejante al objeto natural que él representa", escribe Leonardo da Vinci) –la primera fotografía, lo sabemos, muestra una perspectiva de techos–, en el momento en que parece asegurarse el triunfo de la perspectiva monocular como sistema de representación en el cual el ojo del espectador (del pintor, del sujeto) ocupa el centro, dirige las líneas de fuga, reina en la salida y la convergencia de los rayos luminosos, en ese momento, pues, el ojo aparece de improviso como no del todo único, no del todo irreemplazable y no muy perfecto (la "lente" de la *camera obscura*, homólogo del cristalino como Leonardo ya lo había señalado, se convierte en el "objetivo"). Lo cual duplica el ojo, perpetúa sus principios de representación del mundo, los códigos de su normalidad, y al mismo tiempo socava su hegemonía, lo supera.

Este doble movimiento de confirmación y relativización a la vez tiene como efectos probables un fortalecimiento de la confianza en la representación perspectiva y analógica del mundo (la

1



2



3

1. La "primera fotografía", de Nicéphore Niépce, tomada desde su dormitorio en Gras (1826).
2. El praxinoscopio de proyección de Émile Reynaud (1880).
3. Cronofotografías parciales de Marey (hacia 1885).

imagen fotográfica es indubitable: manifiesta lo real en su verdad) y una crisis de confianza en el órgano de la visión que hasta entonces dirigía (científicamente: por las "leyes de la perspectiva científica") todas las representaciones al constituirse en su patrón de justeza (recuérdese el consejo de Leonardo: "Para el primer árbol, tomarás un cristal sólidamente fijado, fijarás asimismo la posición de tu ojo y dibujarás ese primer árbol en el cristal calcando su contorno; desplazarás luego lateralmente el cristal hasta que los contornos del árbol real y del árbol dibujado se toquen; colorearás a continuación tu dibujo de modo tal que, tanto en el color como en la forma, ambos se asemejen, y que, si cierras un ojo, los dos parezcan pintados en el cristal a una misma distancia").[22]

El interés súbito de la ciencia por las "ilusiones ópticas"[23] puede constituir un síntoma desvalorizado de esa crisis de confianza; *descentrado* por el ojo de la cámara, el ojo puede volver a ser un objeto de ciencia, de investigaciones, de experiencias. Las aberraciones regresan en y contra la ideología de la normalidad del ojo legalizada por las leyes de la perspectiva. No es que esas "ilusiones", ya se ha señalado, no se conocieran desde hace mucho, al extremo de haber socavado cualquier confianza ciega de los

---

[22] Leonardo da Vinci, *La Peinture*, textos seleccionados y traducidos por André Chastel, París, Hermann, 1964, col. "Miroirs de l'art", p. 172 [trad. cast.: *Tratado de pintura*, Madrid, Espasa, 2005]. Más aún que para Alberti, para Leonardo el ojo del observador es el criterio de la verdad de lo representado: se sabe que se vio en la necesidad de criticar la perspectiva lineal de Alberti debido a que el ojo del espectador frente a un cuadro compuesto según las leyes de la perspectiva sólo podía ver esta superficie plana sin deformación alguna a cierta distancia impuesta; cuando el ojo se acercaba a su centro, se producía una deformación de los laterales de la tela.

[23] Este es, citado por Deslandes, *Histoire comparée du cinéma*, *op. cit.*, p. 247, el programa de una conferencia pronunciada en Londres en 1881: "La propagación de la luz; las ondas luminosas; los espejos cóncavos y convexos; el calidoscopio de Darker; la refracción; el espectro luminoso; los espejismos; la difracción; las interferencias; los anillos de Newton; la iridiscencia de las perlas, las plumas y las pompas de jabón; la luz cromática y monocromática; la persistencia luminosa en la retina; el taumátropo; el kalótropo; el fotódromo; el coreutoscopio de Bayle".

científicos y numerosos filósofos en el ojo humano. Pero esa duda en el plano de la ciencia exigía en cierto modo su compensación, su satisfacción en el plano de la ideología, de tal modo que la inscripción de la duda y la falta fue sistemáticamente recubierta por la inscripción de la normalidad y la centralidad del ojo. También en ese sentido puede decirse con Marcelin Pleynet que el código de la *perspectiva artificialis* actuó como sistema represivo.

Si es menester, por fin, exhibir otro indicador del hecho de que la invención del cine sólo se constituyó como respuesta a una demanda ideológica, lo encontraremos en la contradicción total que se deja ver entre los proyectos, las intenciones, las declaraciones de la mayoría de los inventores sucesivos del cine y las posiciones de uno de ellos, el fisiólogo Marey, quien más cerca estaba, sin duda, de llegar al aparato definitivo, pero que, desde el punto de vista de la ciencia, no veía ninguna ventaja en él. En efecto, mientras predomina lo que Deslandes llama "la búsqueda de lo absoluto" y Bazin "el mito del cine total", y por todas partes se aspira a la reproducción perfecta y completa de la vida: imagen fotográfica + relieve + movimiento + colores + sonido ("Es así", decía con mucha ingenuidad un periodista de *Le Temps*, "que la ciencia, que da pasos de gigante, poco a poco logrará eliminar la muerte, su único obstáculo y único enemigo"), Marey pone a punto el *cronofotógrafo*, que se distingue de la cámara sobre todo por el hecho de utilizar papel fotográfico y no película, con la salvedad de que, como señala Deslandes:

> Un abismo separa el cronofotógrafo de la cámara cinematográfica, y no se trata solamente de una particularidad técnica [...], es el destino mismo del aparato. La cámara fotográfica tiene como meta esencial la obtención de una larga cinta de imágenes que, al desenrollarse a continuación en un proyector, creará la ilusión del movimiento. El cronofotógrafo, por su parte, tiene por única función registrar el movimiento, inmovilizarlo.[24]

Por lo tanto, el fisiólogo se interesa ante todo en la descomposición, el análisis de los movimientos, y si estudia las posibilidades de proyección de sus imágenes y perfecciona varios modelos de *proyector cronofotográfico*, lo hace para poder observar varias veces seguidas el movimiento registrado. Por eso no contempla en modo alguno la posibilidad de trabajar con una película, y se conforma con una *cinta sin fin*:

---

[24] J. Deslandes, *Histoire comparée du cinéma*, vol. 1, *op. cit.*, p. 141.

> Para captar bien la naturaleza de un movimiento, es ventajoso reproducirlo cierta cantidad de veces. Esto se logra naturalmente con los aparatos de disco giratorio. Pero como, para producir las imágenes, debemos valernos de una cinta de película, es preciso que esta se cierre sobre sí misma para girar sin fin y hacer que la serie de imágenes pase y vuelva a pasar continuamente por el foco del objetivo.[25]

Son justamente esas mismas preocupaciones las que lo llevan a condenar el cine:

> Las fotografías animadas han fijado para siempre movimientos esencialmente fugaces... pero, en definitiva, lo que ellas muestran el ojo habría podido verlo en forma directa; no han agregado nada al poder de nuestra vista ni quitado nada a sus ilusiones. Ahora bien, el verdadero carácter de un método científico radica en suplir la insuficiencia de nuestros sentidos o corregir sus errores.[26]

Como dice Deslandes: "[Marey] no veía cuál podía ser el interés de proyectar sobre una pantalla «la vida tal como es»".[27] A lo cual hay que añadir que en el campo mismo de sus investigaciones sobre la fisiología del movimiento, Marey sintió bastante pronto el realismo de la imagen fotográfica como una *molestia*, y se vio en la necesidad de desnaturalizar su escena: fondos negros, ropa blanca, a menudo una pierna del sujeto cubierta de negro para evitar que borroneara la huella de la otra y, para terminar, cintas reflectantes en brazos y piernas, las únicas registradas, para llegar a una especie de gráfico: "Las imágenes animadas se han inmovilizado en figuras geométricas: la ilusión de los sentidos se ha desvanecido, pero ha dado lugar a la satisfacción de la mente".[28]

Una lectura un poco atenta de la historia misma de la invención del cine pone así en evidencia el error en que se incurriría si, en beneficio de las necesidades de la causa objetivista, se exagerara el papel cumplido por la ciencia, tanto teórica como prácticamente, en esa invención. Pero esa historia –a cuyo respecto no hago aquí más que reinscribir algunas de sus cuestiones– tampoco deja de apuntar, a falta de la ciencia, a la *economía* como determinación principal de la constitución de la técnica cinematográfica. Y en un proceso de doble determinación, ligada a ella, demanda-respuesta social, a la ideología.

En todas sus "historias", en efecto, el nacimiento del cine se deja leer como múltiple y fragmentario a la vez: diseminado, fraccionado, reiniciado en cada nuevo "aparato" puesto a punto, en

---

[25] Citado en *ibid*.., p. 143.
[26] Citado en *ibid*.., p. 144.
[27] *Ibid*.., p. 130.

[28] *Ibid*.., p. 144. Señalemos además que otro científico, Albert Londe, a quien Charcot había encargado la dirección del laboratorio de fotografía médica de la Salpêtrière, dio los últimos toques a algunos aparatos cronofotográficos pero, como Marey, declaró que el cinematógrafo carecía de interés desde el punto de vista científico, dado que "la representación cinematográfica pone al observador exactamente en la misma situación que frente al modelo mismo". Sin embargo, Londe destacaba que las cosas eran muy distintas si se utilizaba el cinematógrafo en *cámara lenta* o en *acelerado*: "Al ralentizar el funcionamiento del aparato de síntesis se logra hacer visibles al ojo los movimientos que normalmente escapan a él. [...] A la inversa, algunos movimientos escapan al ojo a causa de su lentitud extrema, por ejemplo el crecimiento de los animales y las plantas. Si se toman series de fotografías a intervalos convenientes pero alejados, se podrá hacerlas pasar rápidamente ante la mirada y reproducir en un instante el fenómeno en su conjunto". Se anticipa con ello uno de los grandes ejes de desarrollo del *cine científico*, y no es indiferente señalar que ese eje se inscribe de entrada en el "efecto especial"; en otras palabras, en la transgresión de la impresión de realidad. Como dice Lebel, no basta, efectivamente, "con conectar una cámara a un microscopio [...] con el fin de filmar alguna operación entre lámina y laminilla" para hacer cine científico, de tal modo que "el resultado obtenido no tenga nada de «ideológico»": además conviene, para filmar imágenes microscópicas, romper con la normalidad de la frecuencia "realista"...

cada detalle técnico complementario, en cada nueva patente, y simultáneamente diferido, postergado aún un instante por la falta en esos aparatos, uno después de otro, de alguna minucia técnica, de la nueva solución a un nuevo problema. De manera que lo que cambia de un aparato al siguiente es infinitesimal, y lo que falta también. Con la "nueva" invención de los hermanos Lumière –mil veces prefigurada– llega de improviso a su fin, pero no por milagro, el doble juego del "avance" y el "retraso" de un progreso técnico con respecto a otro: salto cualitativo, ¿a qué precio?

Como hacen notar Bazin y Sadoul, "nada se oponía a la realización de un fenaquistiscopio o un zootropo desde la antigüedad";[29] "casi nada", podríamos también decir, a la de la fotografía desde el momento (1550, según parece) en que se agregó una lente a la *camera obscura*, así como *casi nada* separa el praxinoscopio de Émile Reynaud, que proyecta en público imágenes animadas, del cinematógrafo Lumière, como no sea que, aunque difundida la foto desde largo tiempo atrás, son imágenes dibujadas y no filmadas, etcétera.

Nos encontramos pues frente a cadenas de investigaciones (sobre la producción de la imagen, sobre su fijación y su reproducción, sobre la síntesis del movimiento) más o menos paralelas, independientes y desordenadas, invenciones a menudo simultáneas e idénticas (las disputas sobre la existencia de patentes previas ocupan buena parte de las historias del cine) que se despliegan contra el fondo común de las observaciones empíricas antiguas para converger y completarse sólo muy tarde: medio siglo después de las experiencias de Faraday, Plateau y Stampfer sobre la persistencia retiniana y el efecto estroboscópico, y también medio siglo después de la invención de la capa fotográfica. En los últimos años del siglo XIX, en cambio, hay una carrera desenfrenada para presentar patentes y aparecen de manera simultánea en el mercado varios aparatos registradores y proyectores prácticamente idénticos: los competidores llegan juntos a la meta.

Bazin interpreta esas series de retrasos y lentitudes como la prueba de una "resistencia de la materia" e incluso un retardo

---

[29] Cf. A. Bazin, "Le mythe du cinéma total", *op. cit.*, p. 22.

de la técnica y la ciencia con respecto a la idea y el mito, puesto que la mayoría de los inventores tenía una idea muy clara del objetivo y el alcance de sus trabajos: la producción de una representación fiel y total de la vida, "realizar el viejo sueño de la humanidad". Pero la razón misma de ese retardo no obedece únicamente a la fatalidad, según Bazin, de un desacoplamiento entre el "sueño" y su "realización". Sucede más bien que, por un lado, aunque las condiciones "científicas" de la producción de la cámara definitiva se habían alcanzado más de medio siglo antes de su perfeccionamiento, los propios científicos se preocuparon muy poco –lo hemos visto– por zanjar las dificultades técnico prácticas de fabricación del aparato porque apenas les interesaba fabricarlo; y por otro lado, a partir del momento en que la producción de la cámara quedó inscrita en una demanda social y una realidad económica, las cosas se precipitaron y los esfuerzos se decuplicaron.

Deslandes, cuyo enfoque no es en absoluto marxista, señala:

> La importancia del kinetoscopio de Edison (1892-1893) no es de orden técnico sino económico y comercial. En efecto, sería del todo inútil tratar de demostrar que tal o cual aparato de 1895 o 1896, destinado a la proyección de imágenes animadas, deriva más o menos directamente del principio y el mecanismo que Edison había patentado. [...] Es vano reanimar las disputas de anterioridad concernientes a las particularidades técnicas de los primeros aparatos de proyección o de tomas de vistas cinematográficas. El hilo conductor no está allí. El hecho esencial, el punto de partida que conduce por fin a la realización práctica de las proyecciones animadas, es el *nickel* que el espectador norteamericano introducía en la ranura del kinetoscopio de Edison, o los veinticinco centavos que pagaba el mirón parisino en septiembre de 1894 para poder pegar el ojo al ocular del kinetoscopio [...]. Eso es lo que explica el nacimiento del espectáculo cinematográfico en Francia, Inglaterra, Alemania y Estados Unidos en 1895. Las fotografías animadas ya no eran únicamente una experiencia de laboratorio, una curiosidad científica; ahora, podía considerárselas una forma de espectáculo rentable. No hay que buscar el origen del cinematógrafo de los Lumière, del teatrógrafo de Robert William Paul o del bioscopio de Skladanowsky en las descripciones técnicas de las patentes anteriores, sino en las columnas de ingresos de un libro de contabilidad, el de la Kinetoscope Company de Raff y Gammon, encargada de la explotación de los aparatos de Edison [más de

> cuarenta y ocho mil dólares en menos de un año] [...]. Los hombres que en 1895 van a perfeccionar los aparatos destinados a permitir la proyección en público, con fines comerciales, de fotografías animadas, no son investigadores desinteresados a la búsqueda de vaya uno a saber qué sueño prometeico. Son mentalidades prácticas.[30]

Ya lo había dicho el historiador inglés Brian Coe: "La aparición del kinetoscopio y su explotación en el gran público marcan el viraje decisivo de la historia del cinematógrafo; en lo sucesivo no sólo quedaba probado que se podían obtener imágenes animadas en el plano práctico –de lo cual se había dudado durante mucho tiempo–, sino que se demostraba sobre todo que esas imágenes podían reportar dinero".[31]

Así, el cine debe su existencia al redoblamiento recíproco de la demanda ideológica ("ver la vida tal como es") y la demanda económica (hacer de ello una fuente de ingresos). No sucede de otra manera con la mayor parte de las técnicas: tendidas hacia la realización de un objetivo que les asignan y con que las constituyen una y otra de esas dos demandas. Y es eso lo que me parecía importante establecer y no perder de vista en el caso del cine, puesto que si coincidimos con Lebel en la negativa a marcarlo con una "tara ideológica natural", no es para escamotear detrás de una inconsistente "base científica" el hecho de que el cine se pensó, se fabricó y se vendió de parte a parte bajo los efectos de una demanda económica, es decir, en la ideología y como instrumento ideológico.

---

[30] J. Deslandes, *Histoire comparée du cinéma*, vol. 1, *op. cit.*, pp. 213-214.

[31] Citado en *ibid.*., p. 213.

2

Profundidad de campo: la doble escena

Si se trata de ilustrar con un ejemplo el juego, en el campo del cine, del par técnica/ideología, y marcar las contradicciones y resistencias que este par impone hoy a todo discurso sobre la autonomía de la técnica, ¿por qué sacar a relucir el de la profundidad de campo, que sólo es, entre muchos otros, un efecto técnico? Efecto al que, es cierto, luego de que Welles lo utilizara en *El ciudadano*, teóricos y críticos han otorgado el estatus de procedimiento estilístico, y que sus lectores han investido de cierta cantidad de interpretaciones: pero no es sólo esto lo que motiva la elección, pues podría decírsenos que, después de todo, con la profundidad de campo, desde el momento en que tal o cual cineasta (filme) la implica en un proceso significante, pasa lo que pasa con el primer plano o el movimiento de cámara, "formas neutras" que cargan un texto, hacen significar un dicho o habitan una ideología. Aunque no sea indiferente señalar que justamente los discursos teóricos a los que la profundidad de campo ha dado pretexto no se desvelaron por respetar una neutralidad fundamental de las formas (que además postulaban, dicho sea de paso), y se apresuraron a abstraer esta técnica de representación de los corpus donde estaba inscrita para hacerla valer en general y de manera normativa, lo cual equivalía a dotarla de una significación intrínseca;[1] quizá no la apropiada, ya lo veremos.

---

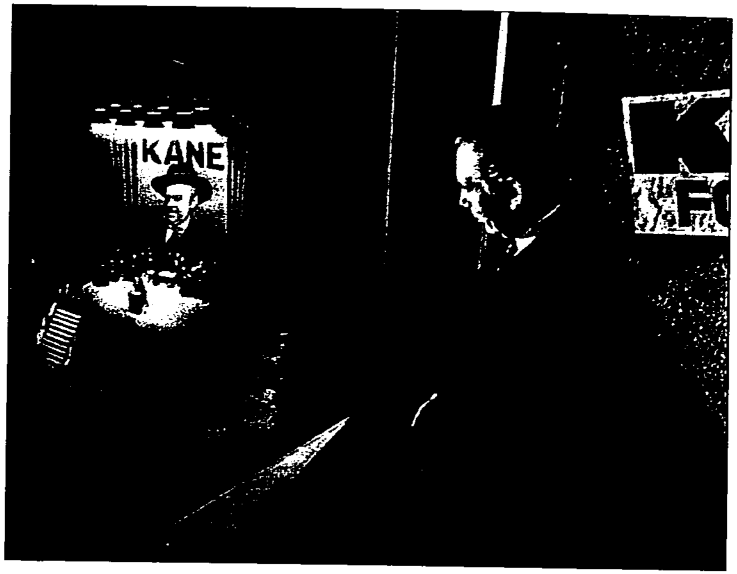
[1] Cf. André Bazin: "La profundidad de campo no es una moda de operador como el uso de las tramas, el filtro o tal o cual estilo de iluminación, sino una adquisición capital de la puesta en escena: un progreso dialéctico en la historia del lenguaje cinematográfico". André

Pero en esa elección de la profundidad de campo, más determinante que el interés que le concedieron André Bazin o Jean Mitry, es sin duda su definición misma: recordemos que, tanto en fotografía como en cine, es la facultad que permiten ciertos objetivos de focal corta de producir una imagen igualmente nítida de un conjunto de objetos cercanos y lejanos, de los primeros a los últimos planos.[2] No abandonamos, por lo tanto, la problemática antes planteada de la regulación de la cámara por el código de la perspectiva monocular: el espacio representado por el objetivo de profundidad de campo sobre la superficie de la pantalla es, como el construido por la *perspectiva artificialis* del Quattrocento, un espacio bidimensional donde interviene la *ilusión* de la tercera dimensión (profundidad) a causa del escalonamiento de los objetos (más pequeños a medida que se los supone más lejanos). Por añadidura, los efectos de luz tienen todas las posibilidades de aislar los diferentes planos de ese escalonamiento como otros tantos "relieves". Debido al ojo único y centrador de la cámara, la imagen en profundidad de campo se organiza además según un eje perpendicular a la superficie de la pantalla, tal como el "rayo central" de Alberti que es al mismo tiempo, lo sabemos, la atribución al espectador de *un* punto de vista, rigurosamente fijo y centro real del espectáculo. De tal modo, en esa imagen se prolongan las leyes del sistema perspectivo (con su "normalidad" y sus censuras, el logocentrismo que él instala), y puede incluso decirse que es el único caso en el cine (o en la fotografía) de esa prolongación, porque una imagen sin profundidad de campo, "chata" (por ejemplo la de un teleobjetivo), participa de otra codificación representativa y produce otro tipo de espacio; el filme tiene la particularidad (que la foto no posee, claro está, salvo cuando se la compone en un *collage*) de poder jugar sucesi-

---

Bazin, "L'évolution du langage cinématographique", en *Qu'est-ce que le cinéma?*, vol. 1, *op. cit.*, p. 143 [trad. cast.: "La evolución del lenguaje cinematográfico", en *¿Qué es el cine?*, *op. cit.*].

[2] Es posible, desde luego, conseguir una profundidad de campo con objetivos de focal "normal", a condición, empero, de diafragmar considerablemente, lo cual impone ya sea el sol en exteriores o, en estudio, un imponente equipo de luces o una película muy sensible.



Fotograma de *Citizen Kane* (Orson Welles, 1941) (Arg.: *El ciudadano* / Esp.: *Ciudadano Kane*).
[El uso del gran angular genera tres efectos, aquí combinados: la obtención de una profundidad de campo ilimitada, por decirlo así; la deformación de las partes de la imagen en los bordes del encuadre, y, para terminar, el distanciamiento forzado que aleja aún más los objetos distantes. De tal forma, el encuadre en el encuadre indica siempre una puesta en abismo, es decir, una toma de distancia o de conciencia, pero aquí reforzada: la distancia entre la mirada del personaje y la escena observada aparece exageradamente aumentada. Por un lado, todo sucede muy cerca; por otro, muy lejos. Esta diferencia ahondada en la imagen es muy poco "natural". Estamos más allá de lo verosímil, en la desmesura, el exceso. Como el espectador de la escena, "tomamos perspectiva". La organización del espacio suscita dudas sobre su "realidad". Es un plano conceptual.]

vamente, por montaje, con diferentes códigos figurativos, más o menos próximos al "modelo" del Quattrocento. (La posibilidad, siempre presente, pero menos habitualmente aprovechada con ciencia y sistema por cineastas u operadores, de variar los tipos de objetivos –y por ende los códigos figurativos–, impulsa a relativizar las observaciones de Marcelin Pleynet citadas al comienzo de este estudio: sólo dos o tres tipos de objetivos –los que mejor "imitan" la visión "normal" y que por eso, sin duda, son los de uso más corriente o, digamos, "natural"– se "construyen minuciosamente para «rectificar» todas las anomalías perspectivas".) No por ello deja de ser cierto que, así como la primera foto es "perspectiva", los primeros objetivos, los de los "primitivos", a buen seguro por ser relativamente simples, producen una imagen de profundidad de campo y perspectiva fugada que no contribuyó en poco a los "efectos de real" de los filmes de Lumière, por ejemplo. (Más adelante vuelvo a esta profundidad de campo primitiva.)

EL "PLUS DE REAL" DE BAZIN

Ese refuerzo de los "efectos de real" es la primera y principal razón del interés de André Bazin en la profundidad de campo. En textos célebres,[3] y sobre la base, en esencia, de las películas de Orson Welles y William Wyler (elección que no dejará de sobredeterminar el discurso baziniano), la profundidad de campo se convierte para él en el medio y el símbolo a la vez del irreversible cumplimiento de la "vocación realista del cine", la "regeneración realista del relato".

Pero Bazin aborda la problemática de la profundidad de campo por más de un lado, y no sin más de una contradicción: en esos ejes de interpretación superpuestos o divergentes y en el juego de esas contradicciones se alimenta la posibilidad de una relectura hoy productiva del texto baziniano que no es, en su cierre idealista, del todo estacionario, terso o coherente; rechazarlo en bloque en nombre de un antagonismo necesario con su idealismo es impedirse ver que en sus fallas se ocultan cuestiones actuales: la voluntad unificadora de su discurso señala más contrarios de los que reduce, no sólo en la medida en que los hechos se le resisten y marcan con ello sus límites, sino también en virtud de que su mismo proceder teórico instaura como principio motor de la historia del cine la contradicción, y deja leer esta historia como una sucesión de conflictos entre el "realismo ontológico de la imagen cinematográfica", lugar de la "neutralidad", de la "ambigüedad de lo real", y la arbitrariedad de las "significaciones impuestas por el montaje", es decir, por la *escritura* (a los cineastas que "creen en la realidad" se les oponen los que creen en "todo lo que puede agregar a la cosa representada su representación en la pantalla"). Contra el telón de fondo de ese conflicto, y como uno de sus momentos de bisagra, se inscribe para Bazin la profundidad de campo. A nuestro turno, en consecuencia, nos veremos en la necesidad de intervenir en lo concerniente a su lectura de la "evolución del lenguaje cinematográfico"; la tarea consiste en invertir o prolongar sus interrogantes en la dirección de las determinaciones de esa "evolución": técnicas, estéticas *o* ideológicas/económicas, pues Bazin intenta constituir una historia autónoma de las formas cinematográficas, campo cerrado de influencias, estilos, inquietudes estéticas, del que se eliminen en la medida de lo posible los "determinismos técnicos", pero a través de ellos también la ideología y la economía; veremos que si "la historia de las formas cinematográficas" no está determinada de hecho por una historia también "autónoma" de los "determinismos técnicos", una y otra, al contrario, son producidas conjuntamente en y por una demanda ideológica determinada a su vez por la inscripción socioeconómica del cine.

Pero verifiquemos ante todo –para limitar por un momento el campo de las cuestiones– la pertinencia de las definiciones bazinianas de la profundidad de campo.

Por consiguiente, si dejamos provisoriamente de lado –y tanto como sea posible en beneficio de la claridad– la articulación profundidad de campo-montaje, así como la cuestión, que está ligada a ella, de la inscripción histórica de esa profundidad de campo, leeremos en el discurso baziniano lo que se centra en "las consecuencias psicológicas y metafísicas" de ese procedimiento técnico: en *El ciudadano*, escribe Bazin,

---

[3] En especial "L'évolution du langage cinématographique", ya citado, y "William Wyler ou le janseniste de la mise en scène", en A. Bazin, *Qu'est-ce que le cinéma?*, vol. 1, *op. cit.* [trad. cast.: "William Wyler o el jansenista de la puesta en escena", en *¿Qué es el cine?*, *op. cit.*].

> gracias a la profundidad de campo, escenas enteras se tratan en una sola toma, con una cámara que permanece incluso inmóvil. Los efectos dramáticos, antes solicitados al montaje, tienen aquí su origen en el desplazamiento de los actores dentro del encuadre escogido de una vez por todas. [...] El relato de Welles o de Wyler no es menos explícito que el de John Ford, pero tiene con respecto a este último la ventaja de no renunciar a los efectos particulares que pueden lograrse de *la unidad de la imagen en el tiempo y el espacio**.[4] No es indiferente, en efecto, que un acontecimiento se analice en fragmentos o se represente en su *unidad física.** Sería desde luego absurdo negar los progresos decisivos aportados por el uso del montaje en el lenguaje de la pantalla, pero se han obtenido *a costa de otros valores,** no menos específicamente cinematográficos. [...] La profundidad de campo [...] afecta, con las estructuras del lenguaje cinematográfico, las *relaciones intelectuales del espectador con la imagen,** y por eso mismo *modifica el sentido** del espectáculo. [...] Pone al espectador en una relación con la imagen más cercana a la que él mantiene con la realidad. Es justo decir, por lo tanto, que, con prescindencia del contenido mismo de la imagen, su estructura es más realista; ella implica por consiguiente una actitud mental más activa y hasta una contribución positiva del espectador a la puesta en escena. Mientras que en el montaje analítico no hay más que seguir al guía, unir la atención propia a la del director que elige por uno lo que hay que ver, en este caso se requiere un mínimo de elección personal. De nuestra atención y voluntad depende en parte que la imagen tenga un sentido; [...] al analizar la realidad, el montaje suponía, por su naturaleza misma, la unidad de sentido del acontecimiento dramático. [...] La profundidad de campo, al contrario, reintroduce *la ambigüedad en la estructura de la imagen**.[5]

Y sobre este último punto, Bazin insiste en numerosas oportunidades: "Como en Welles y a pesar de las oposiciones de estilo, el neorrealismo tiende a devolver al filme el sentido de la ambigüedad de lo real";[6] "trasladar a la pantalla la verdadera continuidad de la realidad";[7] "abarcar la totalidad del acontecimiento";[8] "recuperar más allá de las *facilidades del montaje** el secreto de un relato cinematográfico capaz de expresarlo todo sin fragmentar el mundo, de revelar el sentido oculto de los seres y las cosas sin romper su unidad natural",[9] y para terminar: "la imagen, por apoyarse en un mayor realismo, dispone así de muchos más medios para transformar, modificar desde adentro la realidad".[10]

Se plantean de tal modo una serie de principios derivados de lo que para Bazin es verdaderamente un *primer principio*: "la ambigüedad inmanente a la realidad", que el montaje e incluso el *découpage* clásico hollywoodense reducían a un sentido, un discurso (el del cineasta), "subjetivando el acontecimiento al extremo, porque cada fragmento se debe al partido tomado por el director";[11] el rodaje con profundidad de campo, en cambio, protege esa ambigüedad, porque participa "de una estética de la realidad" y brinda al espectador "la posibilidad de hacer él mismo al menos la operación final del *découpage*".[12]

Por lo tanto: 1) lo real es ambiguo; 2) darle una representación fragmentada (por el montaje: trabajada por la escritura) es reducir esa ambigüedad y sustituirla por una "subjetividad" (léase: una significación, es decir, una "visión del mundo", una ideología), y 3) como la profundidad de campo acerca la imagen cinematográfica a la imagen retiniana "normal", a la visión realista, y muestra literalmente más cosas, *más "real"*, permite de nuevo el juego de esa "ambigüedad" que "libera" al espectador, vale decir, apunta a abolir la diferencia entre filme y realidad, representación y real, confirmar al espectador en su relación "natural" con el mundo y duplicar, pues, las condiciones de su visión y su ideología "espontáneas"; no por nada Bazin escribe

---

[4] Los pasajes en bastardilla seguidos de un asterisco fueron subrayados por el autor.

[5] A. Bazin, "L'évolution du langage cinématographique", *op. cit.*, pp. 141-144.

[6] *Ibid.*, p. 145.

[7] *Ibid.*, p. 146.

[8] *Ibid.*

[9] *Ibid.*

[10] *Ibid.*, p. 148.

[11] A. Bazin, "William Wyler...", *op. cit.*, p. 158.

[12] *Ibid.*, p. 159.

(no sin humor): "La profundidad de campo de William Wyler pretende ser liberal y democrática como la conciencia del espectador norteamericano y los héroes de la película".[13]

Por una parte, redoblamiento de los efectos ideológicos de la impresión de realidad, de la "normalidad de la representación especular"; por otra, *revelación* (incluso en el sentido cristiano) de la "ambigüedad y la unidad naturales" del mundo: no hace falta más, en efecto, para señalar el idealismo furioso del discurso baziniano en la virtud carismática, cosmofánica que el crítico atribuye a la profundidad de campo.

TRABAJO DE LA "TRANSPARENCIA"

Además, es eso lo que Mitry y *Cinéthique*, uno tras otro, no tienen inconvenientes en denunciar. Detengámonos un instante en las tesis del primero: al criticar las corrientes idealistas de la teoría del cine, insisten en ciertas "evidencias" que estas "olvidan" y a la vez enmascaran, y a las cuales no es inútil volver porque la problemática aquí planteada de la profundidad de campo y su inscripción ideológica conduce infaliblemente a implicarlas.

A la "revelación" que, según Bazin, la profundidad de campo hace de la "ambigüedad inmanente a la realidad", Mitry opone entonces "el hecho de que lo real fílmico es un real mediatizado entre el mundo real y nosotros: está el filme, está la cámara, está la representación, en el caso límite en que, por añadidura, no hay un autor".[14] "Es soberanamente ingenuo", escribe,

> pensar (como Bazin) que la cámara, por registrar de manera automática un dato real, nos da una imagen objetiva e imparcial[15] de esa realidad. [...] Por el hecho mismo de *darse como imagen*, lo real captado por el

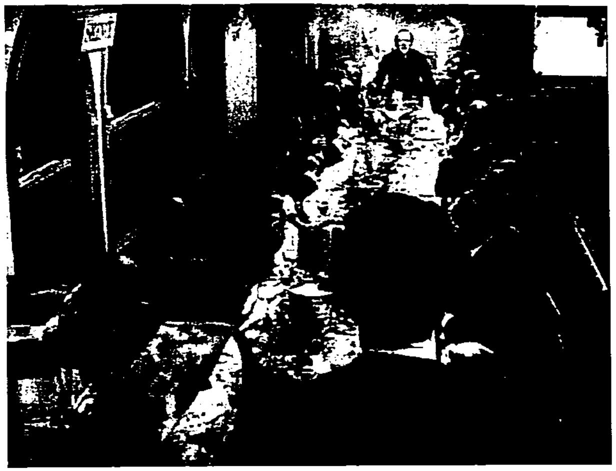
---

[13] *Ibid.*, p. 160: la película aludida es *The Best Years of Our Lives* (William Wyler, 1946) (*Los mejores años de nuestra vida*).

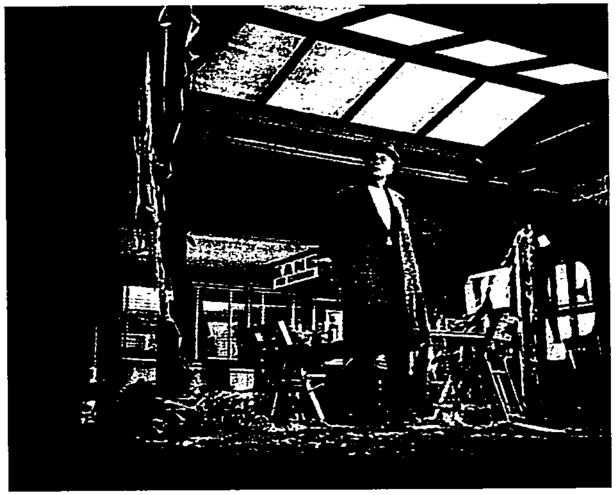
[14] Jean Mitry, *Esthétique et psychologie du cinéma*, vol. 2, *Les Formes*, París, Éditions universitaires, 1965, p. 12 [trad. cast.: *Estética y psicología del cine: las formas*, México, Siglo XXI, 1978].

[15] Se advertirá que en este pasaje se critican las tesis de Lebel aun antes de que este las formule (1965).

1



2



Dos fotogramas de *Citizen Kane* (Orson Welles, 1941) (Arg.: *El ciudadano* / Esp.: *Ciudadano Kane*): en el primero se advertirán a la vez la acentuación de la perspectiva fugada, las deformaciones laterales (gran angular) y los "efectos de relieve" producidos por la iluminación, efectos que, de manera muy "abstracta", aíslan al personaje en el fondo del plano. En el segundo se inscribe con claridad lo que analizaremos en las páginas siguientes: la dramatización del espacio representado que es en Welles una consecuencia de la profundidad de campo, de tal forma que no podría tratarse aquí de un "agregado de realismo", sino todo lo contrario.

> objetivo se estructura de acuerdo con valores formalizadores que crean una serie de nuevas relaciones y, por tanto, una nueva realidad o, como mínimo, una nueva apariencia. Lo *representado* se percibe a través de una *representación* que, necesariamente, lo *transforma*.[16]

Sobre la base de esta postura, Mitry se opone a toda la corriente de los que califica de "espiritualistas" (de Roger Munier a André Bazin, Henri Agel, Éric Rohmer, Amédée Ayfre):[17]

> Considerar la imagen fílmica como un "enunciado del mundo real" en razón de su objetividad *juzgada como* absoluta,[18] decir que es "*cosmofánica* en su esencia", es plantear el mundo como un "en sí" y postular que ese "en sí" debe ser semejante (aunque más "puro") al objeto tal como lo conocemos, sin darse cuenta de que este sólo es así a causa de nuestra percepción. Es hacer "realismo trascendental".[19]

Subyace al discurso de Mitry, pues, el hecho de que la imagen cinematográfica, debido a estar *limitada* por un marco espacial (el "encuadre" propiamente dicho) y temporal (la duración del plano), se distingue por completo de la percepción cotidiana, "normal", en virtud de la cual "la movilidad de nuestra mirada y nuestro movimiento mismo hacen que el espacio que nos rodea aparezca como homogéneo y continuo".[20]

Como en Bazin, entonces, la noción de "encuadre" va a tener para Mitry un papel determinante: es cierto, ese encuadre ya no es para él la famosa "ventana" abierta al mundo, sino todo lo contrario: "Las cosas incluidas en ese encuadre están literalmente «cortadas», privadas de toda relación inmediata con el mundo exterior. Sus relaciones, hasta aquí propagadas en la extensión, se repliegan sobre sí mismas, como si los límites del encuadre las devolvieran al centro a semejanza de un espejo parabólico".[21]

Se advertirá que en este último pasaje Mitry describe con exactitud, pero al parecer sin sospecharlo, el trabajo mismo de la perspectiva monocular: ese repliegue, esa convergencia en un centro, son precisamente lo que la perspectiva vino a codificar y legislar; juzgaremos sintomático el hecho de que en cuanto a esa indicación haya aquí una laguna: lo que falta en el discurso de Mitry, y la razón por la cual este coincidirá pese a todo con Bazin en un punto que por nuestra parte estimamos capital (véase *infra*), es la referencia a lo que va a reinscribir –diferencias incluidas– en un mismo sistema especular (una misma ideología) la visión y la representación producida por el objetivo de la cámara. Lo que sigue es una confirmación:

> En consecuencia, la imagen registra un fragmento de espacio cuya representación, limitada y encuadrada, provee a las cosas representadas de un conjunto de "determinaciones", orientaciones que en rigor de verdad ellas no tienen. Ese espacio se convierte de por sí en un "todo", compone una estructura autónoma, y es evidente que cualquier corte practicado de este modo actúa de la misma manera. Si se agrega a ello que los planos restituyen las cosas según dimensiones relativas sin relaciones reales con sus dimensiones propias (puesto que los campos más diversos se trasladan a un encuadre inmutable), puede decirse que cada uno de esos planos es como una "célula", como un espacio distinto cuya continuación, sin embargo, reconstruye un espacio homogéneo, pero *no semejante* a aquel del cual esos elementos fueron sustraídos.[22]

La imprecisión misma de la terminología indica aquí la falta teórica: en el fondo, Mitry no hace sino constatar y describir de manera empírica una de las "evidencias" de que hablábamos hace un momento, a saber, que el espacio fílmico es sin ninguna duda distinto del espacio real y que "el filme aparece, pues, como un desarrollo espaciotemporal discontinuo completamente diferente del continuo unívoco del espacio tiempo real (en todo caso, el de nuestro universo inmediato), aunque refleje su esquema continuo".[23] Ahora bien, todo el problema está en ese "aunque". Es conveniente, en efecto, invertir la formulación: *aunque* diferente, de hecho, de la percepción "del espacio tiempo real", el filme *parece* reflejar "su esquema continuo"; aunque materialmente discontinuo en todos los aspectos, reproduce la ilusión misma de nuestra percepción al elaborar el espacio tiempo "inmediato" como un "continuo unívoco". A fuerza de insistir, contra Bazin, en la diferencia filme/real, Mitry no logra ver que, lejos de confesar esa diferencia, el filme tiende a reducirla al presentarse como adecuado a las normas de la percepción y restablecer sin cesar la ilusión de lo homogéneo y lo continuo, en lo cual se funda precisamente el error baziniano que atribuye el mismo valor a la función unificadora de la percepción y la representación fílmica. (Volveremos a este juego de y en la discontinuidad cuando, luego de Bazin y Mitry, intentemos releer "La evolución del lenguaje cinematográfico" en función de las contradicciones que la profundidad de campo inscribe en este artículo.)

---

[16] J. Mitry, *Esthétique et psychologie...*, vol. 2, op. cit., p. 11.

[17] Roger Munier en un artículo, "L'image fascinante", *Diogène*, 38, abril-junio de 1962. Henri Agel y Amédée Ayfre en sus libros sobre cine. Éric Rohmer en sus artículos de los *Cahiers*.

[18] La misma observación que para la nota 15, *supra*.

[19] Jean Mitry, *Esthétique et psychologie du cinéma*, vol. 1, *Les Structures*, París, Éditions universitaires, 1963, p. 129 [trad. cast.: *Estética y psicología del cine: las estructuras*, México, Siglo XXI, 1978].

[20] J. Mitry, *Esthétique et psychologie...*, vol. 2, *op. cit.*, p. 10.

[21] *Ibid.*

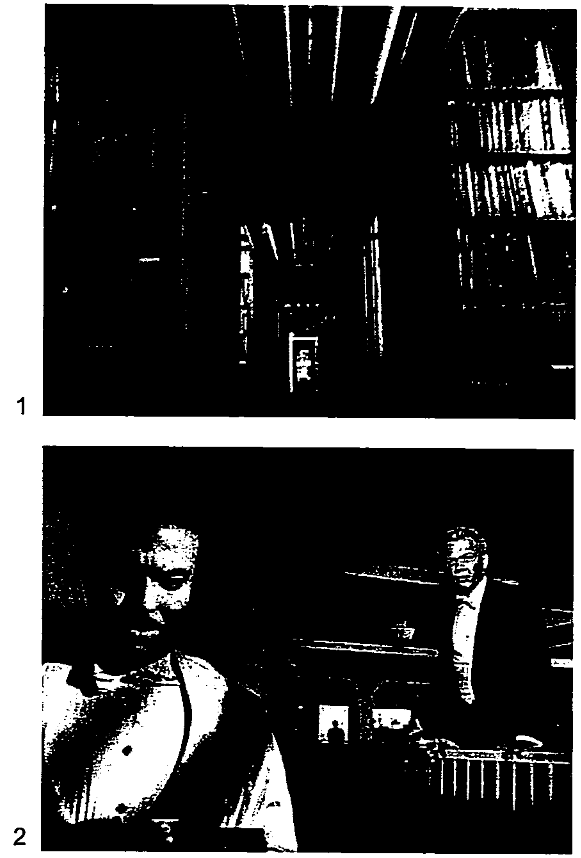
[22] *Ibid.*

Era con ello inevitable que Mitry, al poner el acento, contra Bazin, en la alteridad del filme con respecto a lo real, es decir, al desconocer el proceso de represión [*refoulement*] del que esa alteridad es objeto, desconocer el lugar que en ese proceso ocupa el espectador y abstraer así el filme de su inscripción social en un absoluto en el que la "verdad" de su naturaleza ("fragmentación de lo real en planos y secuencias") primaría sobre la de su lectura (reconstrucción, suturación), llegara a reconocer, como Bazin (aunque con algún matiz, admitámoslo), que al reducir esa "fragmentación", la profundidad de campo es productora de un "agregado de realismo", porque captaría ("realismo ontológico") –cosa que no hace el plano clásico– "el acontecimiento globalmente, en su espacio tiempo real", devolviendo "al objeto y el decorado su densidad de ser, su peso de presencia",[24] y, a la vez, reubicaría ("realismo psicológico") al "espectador en las verdaderas condiciones de la percepción", es decir, coherencia, continuidad y,

---

[23] *Ibid.*

[24] Fórmulas de Bazin que Mitry adopta aquí.



En estos dos fotogramas (arriba, *Toute la mémoire du monde* de Alain Resnais, 1956 [*Toda la memoria del mundo*]; abajo, *Citizen Kane* (Orson Welles, 1941) (Arg.: *El ciudadano* / Esp.: *Ciudadano Kane*) vemos de qué manera el juego de la profundidad de campo produce un espacio heterogéneo y compuesto, fragmentario y discontinuo, muy codificado (tanto por las escalas de la luz y la sombra como por las mismas líneas de fuga). Podríamos llegar así a invertir la tesis de Bazin y señalar que la profundidad de campo, lejos de manifestar un "plus de real", permite mostrar *menos* real, jugar con escondites y enredos, con la división y los desplazamientos del espacio...

para terminar, "ambigüedad".[25] A condición de no hacer de la profundidad de campo un principio omnivalente y sustitutivo de cualquier otra fórmula de puesta en escena, en esta cuestión Mitry se declara "absolutamente de acuerdo con Bazin".[26]

Y el mismo acuerdo sobre la función realista de la profundidad de campo testimonia Gérard Leblanc en *Cinéthique* cuando, para señalar en bloque el idealismo de Welles y el de la cámara se apoya en el idealismo de Bazin y hace suya ("dejémosle a Bazin la libertad de describir la profundidad de campo") la definición que este proporciona: "¿Qué significa", se pregunta Leblanc, "el deseo de «crear» imágenes que tengan un peso de realidad comparable al del mundo? Esta pregunta se plantea con insistencia en el caso de una película que, Bazin lo señala, perfecciona la impresión de realidad aún imperfectamente producida por la «cámara clásica»".[27] Leblanc coincide entonces en un aspecto con la tesis de Bazin, tampoco refutada en ese punto (y sólo en él) por Mitry: "El objetivo de gran angular ofrece un campo de visión comparable al del ojo (en estudio se construyeron techos para hacer más verosímiles las escenas de interiores), y la profundidad de campo y el plano secuencia consolidan la impresión de realidad".[28]

No existe certeza alguna de que de tal modo la profundidad de campo –y especialmente en los filmes de Welles y Wyler, que son desde Bazin sus ejemplos obligados– sea responsable de un "agregado de realismo", y ello toda vez que, como voy a tratar de demostrarlo, inscribe en la imagen el código representativo de la perspectiva lineal con mayor eficacia que cualquier otro procedimiento de toma de vistas.

Nos encontramos así en el momento de una contradicción: si para Bazin la intervención de la profundidad de campo aumenta el coeficiente realista de la imagen cinematográfica, lo hace sin duda al consumar las virtudes (virtualidades) *ya* inscritas en ella, al perfeccionarla (como dice Leblanc), al dar literalmente *más campo* a su "realismo ontológico"; para Mitry no podría suceder de ese modo, porque al marcar la artificialidad (la alteridad) de la imagen cinematográfica, recusa un "realismo" de esas características y sólo admite que la profundidad de campo, por producir un espacio "más global" y relativamente menos discontinuo, se acerca a ciertos efectos de la percepción corriente, esto es, vuelve a llevar a la imagen y reinscribe en ella las *condiciones* (al menos psicológicas) de un plus de realismo. En el primer caso, ese *plus* se agrega; en el segundo, tiende a anular un *menos* y a llenar una falta. Podrá verse que esta contradicción entre Bazin y Mitry es también una contradicción en este último: pues el caso particular de imagen que es la de profundidad de campo no elimina la red de diferencias y especificidades que constituyen la imagen cinematográfica como otro del mundo que se da por su doble. En su ilusión, Bazin es más coherente que aquel que, justamente, la denuncia como tal, puesto que la insistencia en las diferencias constitutivas y las codificaciones específicas de la imagen cinematográfica no podría dejar de estar acompañada –el caso de la profundidad de campo lo pone de relieve– por la insistencia simultánea en el *trabajo* de esas codificaciones (su razón de ser y su objetivo), consistente en producir su propio desconocimiento, darlas como "naturales" y, por consiguiente, enmascarar el juego de las diferencias.

A partir de la *positividad* misma adjudicada a la profundidad de campo tanto por Bazin como por Mitry, analizaremos entonces en el resto de este artículo el *doble juego* de la codificación de la imagen cinematográfica (su "transparencia", porque actúa al no ser remarcada como tal),[29] en cuanto el "complemento de realismo" al que se atribuye la producción de la profundidad de campo no puede generarse sin distorsión y acentuación de los códigos que inscriben el "realismo" ya "naturalmente" en acción en la imagen: ¿cuál es esa complementariedad y exactamente en qué *excede* el sistema de las normas (perspectivas/culturales) que anclan la impresión de realidad y sostienen la categoría de "realismo"?

---

[25] J. Mitry, *Esthétique et psychologie...*, vol. 2, *op. cit.*, p. 10.
[26] *Ibid.*
[27] G. Leblanc, "Welles, Bazin...", *op. cit.*, p. 30.
[28] *Ibid.*, p. 32.

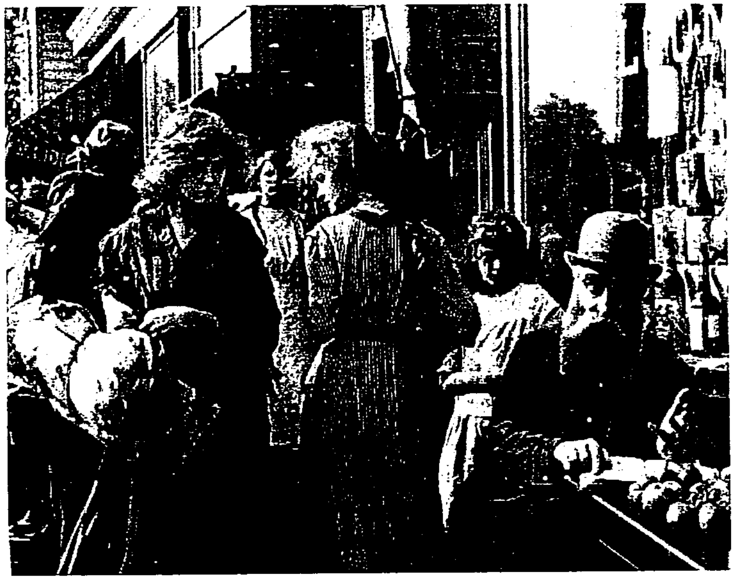
[29] No es indiferente señalar que de esta "transparencia" de la codificación en la imagen cinematográfica proceden sin saberlo muy bien las "teorías" sobre la "transparencia de la puesta en escena".

En el punto donde *"profundidad de campo = plus de real"*, no es indiferente, entonces, que se reúnan discursos antagónicos en otros aspectos, o que quieren ser antagónicos, pero que habrán de tener en común al menos esa coincidencia (esa duplicación).

El de Bazin, a cuyo respecto vimos que su interpretación del juego de la profundidad de campo seguía siendo coherente con el conjunto de su sistema, en cuanto, en este caso, se trata en efecto de *interpretación* (cosa que las páginas restantes de este texto se asignan la tarea de establecer mediante la *construcción* de la profundidad de campo como objeto teórico), de un fantasma, diremos, que viene a confirmar de manera tautológica la ilusión central del sistema baziniano: que "la evolución del lenguaje cinematográfico cumple la vocación realista del cine" y reinscribe el "realismo ontológico de la imagen cinematográfica"; agreguemos que esa "coherencia" sólo es tal, claro está, a costa de unos cuantos *golpes de fuerza* a los que nuestra lectura, cuando la presentemos, reconocerá la calidad de *índices de las contradicciones* que socavan el discurso baziniano y a la vez, al producir su otra vertiente, su otra escena, lo subvierten: esa subversión, va de suyo, sólo tiene oportunidad de efectuarse cuando el discurso que la sufre pero también la dispone (la predispone) da pruebas de cierto vigor teórico: así sucede con el de Bazin; razón por la cual Lebel, al no dejar de insistir en su estudio[30] en la filiación baziniana del trabajo actual de los *Cahiers* con vistas a marcarnos, en nombre de ese "padre", con algún sello indeleble de idealismo, se engaña y cometería un error si quisiera valerse de la eficacia de esa operación de reducción ("al invertir la problemática idealista de Bazin", seguiríamos siendo cómplices de ella y tributarios en algún aspecto de su idealismo), puesto que, para retomar las palabras de Lenin, el idealismo inteligente es más inteligente que el materialismo necio...

---

[30] J.-P. Lebel, "Cinéma et idéologie", *op. cit.* En él se lee un discurso que es preciso calificar de embrollador y confuso, anclado en el "justo medio" y el "buen sentido", procedente, ya que no del materialismo histórico y dialéctico, de un empirismo enteramente ciego con respecto a la ideología que lo habla, la misma que aquí nos afanamos en circunscribir y que es, positivismo y objetivismo, el discurso-de-los-técnicos.



The Musketeers of Pig Alley (D. W. Griffith, 1912) (*Los mosqueteros de Pig Alley*).

Además de una profundidad de campo "natural", "primitiva", "espontánea", se destaca aquí el juego de los ojos, bajos en los "personajes", fijos en el objetivo de la cámara en el caso de los dos extras: otra vez un espacio dramático complejo, donde el espectador queda directamente implicado (miradas-cámara) y, a la vez, se enfrenta a una trayectoria de *lectura*. [En consecuencia, vemos aquí un nuevo ejemplo de la "puesta en escena del espectador" permitida o facilitada por la profundidad de campo ("primitiva" o no). Como escribía André Bazin, el despliegue de las acciones y los cuerpos en profundidad –y en la duración del plano– deja al espectador la posibilidad (la libertad) de pasear la mirada por un cuadro complejo y leerlo de una manera relativamente aleatoria o, en todo caso, no del todo impuesta. Así, en este fotograma puedo interesarme ante todo en las miradas-cámara de las dos jóvenes extras, en segundo plano y en el fondo. Ellas me dicen que el tabú de la ficción no ha afectado todavía los rodajes. Lo que está en juego no es sólo la "libertad" del espectador, sino también la del actor.]

El de Mitry: en él, crítica de los supuestos y las conclusiones idealistas de Bazin en nombre de la radical diferencia entre el objeto filme y el "real" objeto de la percepción (al ser el espacio producido por el filme distinto del continuo espaciotemporal producido por la percepción); pero también, ya que pese a todo Mitry adhiere a la interpretación baziniana de la profundidad de campo, alteración de ese principio que rige toda su tesis. Falla en la cual leemos la marca de la carencia fundamental de esa tesis: no haber tomado en cuenta el *lugar del espectador* en el proceso fílmico. Pese a ser del orden del saber, e incluso una de las "generalidades primordiales" de toda teoría del cine, la diferencia entre filme y real no deja de ser de manera incesante el lugar de una *denegación* que la enmascara: denegación ligada a la vez al estatus del sujeto analítico y a la inscripción sociohistórica del cine, y por lo tanto al "sujeto de la ideología", para retomar la terminología kristeviana,[31] y cuyo efecto consiste al mismo tiempo en encubrir y señalar el *conflicto* entre el proceso de la significancia en el filme en su materialidad y las resistencias ideológicas que impiden la lectura de esa materialidad significante, que *obstaculizan la constitución del filme como texto*, un conflicto donde se juega lo que Bazin denomina "evolución del lenguaje cinematográfico" y que por nuestra parte designaremos más bien como la producción múltiple y desigualmente determinada y complejamente articulada con el todo social (y no la sucesión lineal, la cadena

---

[31] Que distingue (Julia Kristeva, "Pratique analytique, pratique révolutionnaire: questions à Kristeva", *Cinéthique*, 9-10, abril de 1971, pp. 71-79 [trad. cast.: "Cine: práctica analítica, práctica revolucionaria", *Lenguajes*, 2, diciembre de 1974]) el *sujeto del texto*, el *sujeto de la ideología* y el *sujeto de la ciencia*: "El «sujeto» del texto conoce la psicosis (que se caracteriza por la forclusión del sujeto y lo real), pero emerge de ella y la domina en una *práctica* que no es más que social. Habida cuenta de que esa práctica es una práctica del *significante*, el sujeto del texto se distingue también del sujeto de la *ciencia*, al que se ha podido definir como forcluido (de tipo psicótico) en el sentido de que, en su práctica metalingüística, omite su sometimiento al significante. Difiere asimismo del sujeto de la *ideología* cuyo desconocimiento-reconocimiento se sitúa en el imaginario del «yo» y se estructura como una neurosis de transferencia".

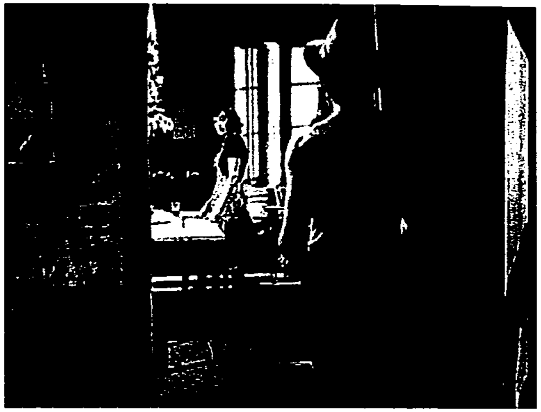
cronológica, la continuidad homogénea de "formas" o "estilos" que Bazin postula en ella) de los significantes fílmicos en cuanto "formaciones de compromiso" entre la presión ideológica y la presión textual. En otras palabras, en el discurso de Mitry falta uno de los términos de la contradicción y, por lo tanto, la visión misma de esta: atento a los "efectos de forma", a la alteridad y la especificidad de los significantes fílmicos, a la irreductibilidad del filme a toda "transparencia" a lo "real", a toda trascendencia por lo "real" (de hecho: a su gobierno por el orden de los referentes), no puede sino estorbarlo la cuestión del "realismo" *–porque el "realismo" cinematográfico no se produce y no es tal salvo al producirse como renegación de la "realidad fílmica"–*, cuyos fundamentos fenomenológicos no están, ni siquiera en la crítica que hacen de él, de *otro lado* que del idealismo baziniano. Que en última instancia corresponda a ese mero formalismo la tarea de suprimir o reducir como "engañosa" la problemática del "realismo" explica que, falsamente "evacuada", esta no deje de reaparecer aquí y allá en el texto de Mitry, y sobre todo en lo concerniente a la profundidad de campo, porque Mitry ya no vacila en ratificar la tesis de Bazin con la condición de reducir aquella a un procedimiento formal entre otros, es decir, recuperarla en su discurso formalista.

El discurso de Leblanc, para terminar, del que lo menos que puede decirse es que no se molesta en construir por sí mismo la noción de profundidad de campo, y toma con precipitación en una lectura no menos precipitada de Bazin[32] lo que le conviene pero también, de manera inseparable, lo que lo espera y se le ofrece: es indudable que no hay que autorizarse en la opinión de Bazin para aportar la última prueba de un idealismo congénito al cine, porque el síntoma que constituye la tesis baziniana no es *ipso facto* un índice de verdad, no apunta necesariamente a alguna "verdad" del cine sino más bien, en este caso, y como hemos visto, a la verdad de un conflicto del que ella es uno de los términos y motivos. En efecto, esta tesis, pese a abordar el "ser" del cine, no es de por sí ahistórica, no se produce (no es producida) ni en un momento ni en un lugar indiferentes. No hay lectura posible de Bazin sin tomar en cuenta su lugar ideológico, el nudo de las determinaciones que lo trabajan, la articulación y hasta la inserción y el efecto de su discurso en el campo de la práctica cinematográfica (las teorías bazinianas erigieron una serie de corrientes o estilos en "modelos" y su condena del montaje como "manipulación" pesó y todavía pesa en las prácticas de muchos cineastas). Por ejemplo, Bazin insiste en la profundidad de campo y el plano secuencia en la posterioridad del neorrealismo italiano (en la respuesta a él), es decir, que se apoya en determinado momento del cine que, por entonces el más reciente, se privilegia y se postula como avanzada de un "progreso", para remontar "a partir de allí" el "curso" de la historia del cine y proyectar en ella, en un gesto retrospectivo que la inscribe como teleológica (objetivo: el plus de realismo), las características del movimiento neorrealista así convertidas en finalidades y dotadas de una prestigiosa genealogía (no sin abusos y distorsiones que tendremos que señalar, entre ellas la incorporación de Von Stroheim a las filas de los "realistas"). Se advierte con ello que toda notación de Bazin remite metonímicamente a la integridad de su sistema, y que adoptar sin modificarle una coma su definición de la profundidad de campo (sin examinarla y menos aún transformarla) equivale a compartir en mayor o menor medida la *visión* de la historia del cine programada en ella: una "historia" lineal (si bien conflictiva), causal, autónoma y fluctuante, tendida hacia el cumplimiento de una meta que sería la apropiación de su "verdad", de tal manera que una "necesidad interna" de progreso generaría el encadenamiento y perfeccionamiento de las formas. Decir como Leblanc, sin más examen, que "la profundidad de campo perfecciona la impresión de realidad aún imperfectamente producida por la «cámara clásica»", equivale a avalar un modelo idealista (teleológico) de la historia del cine que no sorprende ver suscrito por Bazin; pero ¿Leblanc?

---

[32] La crítica del idealismo no podría ser "precipitada": habida cuenta de que el discurso idealista sigue siendo predominante en el campo del cine (entre otros), no es posible contentarse a su respecto con un apresurado repudio de principio, una simple represión.

Pues la "historia del cine" no es algo dado: hay que construirla.



Ossessione (Luchino Visconti, 1943) (*Obsesión*): la profundidad de campo "neorrealista". Se advierte que, en esencia, es el decorado el que connota la escena "realista", mientras que la profundidad de campo da intervención a las cortinas, las secciones de los muros, las sombras, las máscaras, las divisiones de la imagen como significantes plásticos que subvierten todo "naturalismo".

[En el cine, donde se trata en primer lugar de *ver*, satisfacer la pulsión escópica movilizada en cada espectador, lo que perturba la visión de este es, paradójicamente, lo que implica y activa su mirada. La presencia de los obstáculos, biombos, tabiques, zonas de sombra, etc., todo lo que hace que a simple vista el objeto de la mirada se sustraiga y sólo pueda entreverse a costa de un recorrido visual complejo (véanse las películas de Josef von Sternberg), tiene como único objetivo hacer gozar de lo poco que queda para ver. Contrariamente a la idea generalizada, el goce del *voyeur* consiste en *no verlo todo*. Ese "no todo" es más fuerte que el todo. Deja correr la imaginación. El fuera de campo y el campo obstruido son estimulantes. Ver los límites del poder de ver sería gozar mejor de él. La puesta en escena del espectador pasa por su implicación escópica en una *trampa para la mirada* (por ejemplo la puesta en abismo).]

POR UNA HISTORIA MATERIALISTA DEL CINE

Aquí se replantea, en sustancia, una cuestión ya planteada,[33] pero ahora con mayor vigor, determinante; puesto que en Bazin, lo que valdrá a la profundidad de campo el lugar axial es –incluso con prescindencia de la "verdad" de su naturaleza– que él la haga funcionar como instrumento (grilla) de relectura y restablecimiento de la "evolución del lenguaje cinematográfico";[34] como de ese modo esta viene a revelar un "sentido" que programaría sutilmente toda la historia del cine, reaparece e insiste sobre la cuestión de lo que debe entenderse por "historia del cine" y lo que se hace oír bajo ese nombre. Ahora bien, se trata de una cuestión que ningún teórico ni historiador del cine se ha tomado el trabajo de plantear verdaderamente: todos se remiten de una u

---

[33] "[El] proceder teórico [de Bazin] instaura como principio motor de la historia del cine la contradicción [...]. A nuestro turno, en consecuencia, nos veremos en la necesidad de intervenir en lo concerniente a su lectura de la «evolución del lenguaje cinematográfico»; la tarea consiste en invertir o prolongar sus interrogantes en la dirección de las determinaciones de esa «evolución»: técnicas, estéticas o ideológicas/económicas, pues Bazin intenta constituir una historia autónoma de las formas cinematográficas."

[34] En ese muy importante texto, Bazin procura aplicar su sistema a la historia misma del cine, y hace de esta una lectura (interpretativa y tendenciosa) que insiste en producirla como una sucesión –contrariada, es cierto, y de curso diferido– de "progresos", adquisiciones técnicas y estilísticas que llevan en forma ineluctable al cine la presencia a sí de lo "real" en todo su "misterio". Y esta misma noción de "evolución del lenguaje cinematográfico" atraviesa poco o mucho no sólo el texto de Bazin sino el de la mayor parte de los historiadores del cine y no menos el de Lebel. Esa "evolución" procede de hecho de un punto de vista fijista, no dialéctico, que por una parte considera el tiempo histórico como lineal y pleno y por otra no contempla los filmes más que como productos *terminados*, literalmente superados, vaciados (envolturas, cascarones, sedimentos, fósiles) de la práctica que no sólo los hizo sino fuera de cuyo trabajo son ilegibles. Desconfiar, por lo tanto, del tema ideológico de una historia del cine como acumulación de películas, las últimas de las cuales (el dato más reciente) serían debido a ello las más "modernas" (tema que lamentaremos ver vigente en Lebel).

1

2

The Tragedy of Othello: The Moor of Venice (fotograma 1, Orson Welles, 1952) (*Otelo, el moro de Venecia* u *Otelo*). Introducción del fuera de campo, composición plástica.
L'Espoir (fotograma 2, André Malraux, 1939) (*Sierra de Teruel/La esperanza*). Reinscripción en un encuadre pictórico de la perspectiva lineal como otro espacio, espacio del otro lado: el de la ficción en el documento, por ejemplo.

otra forma a la concepción corriente, “evidente” (ideológica), de una historia como sucesión acumulativa de hechos y obras, lista cronológica de objetos “ya presentes”, la misma que no deja de reactivar “la ideología empirista que, con algunas excepciones, domina masivamente todas las variedades de historia (trátese de la historia en sentido lato o de la historia especializada, económica, social, política, del arte, de la literatura, de la filosofía, de las ciencias, etc.)”,[35] y que apenas consiste en otra cosa que en el ordenamiento o reordenamiento, el bricolaje de un *dato* cuyo estatus jamás se examina. Tanto en la historia del cine como en las demás, lo que manda es el dato empírico: fechas, filmes, “estilos”, países, “influencias”, “relaciones” prefabricadas con los acontecimientos históricos propiamente dichos, en sí mismos ya dados de antemano, etc. Un sistema de *causalidad directa*, muy simple, elemental y sobre todo cómodo por confirmar la ilusión de un tiempo histórico homogéneo, pleno, continuo –o sea, por reducir en lo posible el juego complejo de las determinaciones desiguales, condensar la articulación de varias temporalidades, desgastar el escalonamiento de las diferencias–,[36] se introduce así sin problemas, base “histórica” y “concreta” a partir de la cual, por ejemplo, Bazin se autorizará a trazar “la evolución del lenguaje cinematográfico”, o Lebel a mencionar él también, “por el lado de una lectura materialista del cine”, la “historia de las formas cinematográficas” e incluso el “progreso histórico de las formas”.[37] Si lo que nos separa de Bazin es justamente la oposición

---

[35] Louis Althusser, *Lire* Le Capital, vol. 1, París, Maspero, 1965, p. 136; reedición, París, PUF, 1996, col. “Quadrige” [trad. cast.: *Para leer “El Capital”*, Barcelona, Planeta-Agostini, 1985].

[36] “No es posible dar un contenido al concepto de tiempo histórico como no sea definiendo este último como la forma específica de la existencia de la totalidad social considerada, existencia en la que interfieren diferentes niveles estructurales de temporalidad en función de las relaciones propias de correspondencia, no correspondencia, articulación, desplazamiento y torsión que mantienen entre ellos, en función de la estructura de conjunto del todo, los distintos «niveles» de este”. *Ibid.*

[37] J.-P. Lebel, *Cinéma et idéologie*, *op. cit.*, p. 199. Cito el pasaje, magnífico ejemplo de indecisión conceptual y escritural: “En una etapa precisa de la historia de las formas cinematográficas, tal o cual forma

materialismo/idealismo, esta no sólo se marca y debe marcarse entonces en el plano de la estética o la teoría del cine, sino de manera prioritaria en la propia cuestión de la historia (del cine), la construcción de su concepto: con seguridad, tendría muy poco alcance el gesto que no hiciera sino “rectificar” los extravíos de Bazin y denunciar sus supuestos y conclusiones, pero que, para hacerlo, procediera de la misma concepción de la historia que él y prolongara de tal modo, si no las modalidades, el objeto de su discurso, sin cambios; el *objeto cine*, el objeto *historia del cine*, no son los mismos para Bazin y para nosotros, y al parecer tampoco para Lebel y para nosotros, porque al no haberse tomado el trabajo de fundar teóricamente su objeto (cine e ideología: sea, pero ¿qué vale el análisis de esta relación si ninguno de los dos términos planteados se ha constituido de manera teórica?),[38] este

---

puede cristalizar momentáneamente en sí misma significados ideológicos dados, lo cual explica por reacción el rechazo de esas formas y la valorización de otros procedimientos o formas que, «utilizados» o investidos a su vez por significados ideológicos, serán rechazados en beneficio de nuevas formas o mediante el regreso a las antes impugnadas y ahora «limpiadas» ideológicamente hablando por la perspectiva histórica”.

[38] La falta de esa elaboración teórica es lo que siembra grietas en el libro de Lebel: ¿de qué “cine” se trata, y de qué “ideología”, sino de aquellos cuya “evidencia” dispensa de definición teórica: los del lugar común? Para justificar esa falta, Lebel pretexta el hecho de que la investigación teórica marxista sobre la noción de ideología dista aún de haber terminado (pero ¿es preciso que termine?): rodeo cómodo, que permite evitar la necesidad de tomar partido por tal o cual eje de esa investigación, postergar la teoría para pasado mañana y escamotear el mínimo de trabajo conceptual al que todo proceder marxista de apropiación de lo real por el conocimiento no puede sustraerse, salvo que renuncie a ese carácter marxista. En cuanto a nosotros, no pretendemos eludir la cuestión, porque una buena parte de este estudio está consagrado a ella, al tratarse precisamente de lo que se juega en su título, “Técnica e ideología”: la ideología técnica, lo que expresa el discurso-de-los-técnicos, así como el estatus ideológico de la técnica cinematográfica. Agreguemos que la falta de definición de los objetos cuya relación Lebel pretende zanjar lleva a este a describirlos, en contradicción con ese mismo proyecto, como más o menos paralelos y no articulados dentro de un mismo proceso: por un lado los filmes, por otro la ideología que “les llega”, fase tras

último autor se encuentra con que no tiene otro que el que se da sin lugar a dudas al empirismo y también es postulado por el idealismo empirista de Bazin.

El estudio que vamos a hacer sobre las variaciones y "utilizaciones" de la profundidad de campo en una serie de filmes no podría, así, deconstruir las interpretaciones que del tema propone Bazin sin fundarse en una concepción de la historia del cine radicalmente diferente de la suya; para ser más precisos, de la concepción instalada por el conjunto de las "historias del cine" en vigencia: linealidad causal, reivindicación de autonomía en el doble concepto de la "especificidad" del cine y del modelo de las historias idealistas del "arte", inquietud teleológica, idea de un "progreso" o "perfeccionamiento" no sólo de las técnicas sino de las "formas" y, en síntesis, identificación, englobamiento,

---

fase y según el grado de "dominio" del realizador, verdadero jefe de estación que dirige y cambia las agujas con más o menos eficacia; exterior y anteriormente a la intervención de la ideología (que, sin duda, espera un poco al margen algún momento propicio para mostrar sus cartas...), siempre hay una parte del filme que está lista y se ofrece a recibirla o, al contrario, se defiende de ella... La relación filme/ideología se convierte de tal modo en una sucesividad cronológica, cuyo esquema ingenuo no puede dejar de remitir a las observaciones de Marx sobre el esquema proudhoniano: "Las relaciones de producción de cualquier sociedad forman un todo. El señor Proudhon considera las relaciones económicas como otras tantas fases sociales que se engendran una a otra, resultan una de otra como la antítesis de la tesis y realizan en su sucesión lógica la razón impersonal de la humanidad. El único inconveniente que tiene este método es que, al abordar el examen de una sola de esas fases, el señor Proudhon no puede explicarla sin recurrir a todas las otras relaciones de la sociedad, relaciones que, sin embargo, todavía no ha hecho engendrar por su movimiento dialéctico. Cuando a continuación, por medio de la razón pura, el señor Proudhon pasa a la comprensión de las otras fases, hace como si se tratara de niños recién nacidos, olvida que tienen la misma edad que la primera [...]. ¿Cómo puede la sola fórmula lógica del movimiento, de la sucesión, del tiempo, explicar el cuerpo de la sociedad, en el cual todas las relaciones económicas coexisten de manera simultánea y se sostienen entre sí?". Karl Marx, *Misère de la philosophie*, París, Éditions sociales, 1946, pp. 119-120 [trad. cast.: *La miseria de la filosofía*, Madrid, Aguilar, 1973].

inmersión de la práctica cinematográfica en y bajo la masa de las películas hechas, ya presentes, terminadas, tenidas por lo único concreto, "obras" con igual *derecho* a fundar y escribir esta historia, aun cuando sean más o menos "bellas".

Vale decir, tampoco podríamos deconstruir aquellas interpretaciones sin constituir teóricamente el estatus de la profundidad de campo en su complejidad: plantear la cuestión de la *historia* de lo que al comienzo del análisis sólo se propone como "simple procedimiento técnico estilístico", "presente", "dado" en forma desigual en la masa de los filmes y también en el texto de cada uno de ellos, pero que el análisis descubre y labora –transforma– en el doble plano, por un lado, de su aparición y desaparición en la historia del cine, es decir, de su participación en una o varias series de sistemas significantes y de su articulación en la red de determinaciones que los constituyen, y por otro, de las modalidades, condiciones y leyes de la reinscripción que ella efectúa, en las películas, de códigos "no específicamente" cinematográficos (fotográficos, pictóricos, teatrales) cuya mayor o menor pregnancia también está sometida a una historia, actúa como historia del cine. En el estudio de las distancias y los acercamientos, los desplazamientos y las superposiciones que señalizan y dinamizan de tal modo la inscripción de la profundidad de campo en una historia que desborda el marco propio del cine para convocar la totalidad de las prácticas de la representación, para constituir el cine mismo como práctica de la representación (única situación a partir de la cual puede pensarse una teoría materialista del cine y una historia de este que no sea una sucesión de filmes), podrán formarse algunas de las respuestas a los interrogantes planteados por Norbert Massa en *Ciné-Forum*,[39] de quien decido presentar una larga cita de la "Note sur l'histoire du cinéma", para indicar con claridad lo acuciante de esa exigencia, y no sólo de nuestra parte:

[39] Revista publicada en Poitiers por el grupo de coordinación del Cine Club (Marc Farina, Jean-Paul François, Norbert Massa, Jean-François Pichard y Jean-Noël Rey), que ya va por su quinto número (cf. "Ciné-Forum", en "Informations/Notes/Critiques", *Cahiers du cinéma*, 230, julio de 1971, pp. 63-64).

> Todavía no hay historia del cine. Todos los libros de historia (cf. Brasillach, Ford, pero también Sadoul y Mitry) parten de la sencilla idea de que la historia es lo que ha pasado, que el cine tiene un pasado y por lo tanto una historia y que el historiador que sin duda es "de su tiempo" debe examinar ese pasado con la mayor objetividad.

La objetividad consiste aquí en eliminar todo lo posible las deformaciones subjetivas y no en constituir un objeto que sea un verdadero objeto para una ciencia: la historia del cine.

Ahora bien, una historia científica del cine no es el redescubrimiento, la restitución y ni siquiera la reconstrucción de un pasado, aunque no sea como simple descripción sino como explicación.

Hacer la historia del cine es en verdad constituir su historia. Las historias del cine carecen a la vez de la historia y del cine, pues para sus autores una y otro van de suyo. Todo sucede como si el cine estuviese presente, con una presencia visible, en una masa de filmes, y que se tratara simplemente de ir a ver en ellos. Esta ideología del tiempo histórico como tiempo lineal, orientado, teleológico: tiempo de la presencia, de la presencia en sí de la esencia del cine en sus obras, debe ceder paso a una historia científica que haya determinado de antemano su objeto. Al mismo tiempo, es menester pensar el objeto "cine" y el objeto de una historia del cine. A nuestro juicio, sólo una teoría del cine como práctica significante puede responder a la exigencia de una historia real del cine.

En otras palabras, la constitución de una historia del cine requiere la determinación del momento histórico en el que el texto cinematográfico aparece en una duplicación que lo designa como tal: primera escansión de la historia y el punto de no retorno, para la teoría, de la historia como ciencia a la ideología de la historia.

La determinación del texto cinematográfico (esto es, su "lectura") en ese punto nodal de la historia donde aquel se inscribe en esta, necesariamente, como todo texto, como todo, y donde también *escribe historia*, permite retomar el pasado cinematográfico y releerlo como historia, es decir, reescribirlo como historia. [...]

Una historia materialista del cine deberá ser eminentemente crítica, vale decir recurrente, y constituir el pasado a partir de las

líneas de fuerza del presente. También será monumental: lejos de cualquier intento igualador, se trazará entonces de acuerdo con líneas divisorias que serán también las líneas de mayor tensión de la escritura.

Aunque atenta a la especificidad del cine, una historia materialista de este sólo podría considerarlo en su autonomía relativa, con respecto a las demás prácticas. Deberá, pues, determinar asimismo la especificidad de esa relación.

En estas líneas, el retorno del futuro vuelve a expresar hoy la falta de esa historia materialista del cine, y su necesidad. Pero esa historia también es inviable sin el concepto de *práctica significante*[40] (razón por la cual es inútil buscar su anuncio y ni siquiera su vislumbre en Lebel, a despecho del título materialista de muchos de sus capítulos) y, asimismo, sin el concepto althusseriano de *temporalidad histórica diferencial*,[41] es decir, sin una teoría materialista de la historia misma, o sea además sin o al margen de la elaboración marxista de la ciencia de la historia, el materialismo histórico.

---

[40] "Situado en el materialismo histórico y *al mismo tiempo* en el materialismo dialéctico, el concepto de práctica significante esclarece el hecho de que toda práctica social de función ideológica es significante, que las condiciones de la significancia son las condiciones sociales y, a la inversa, las condiciones y las funciones sociales (ideológicas) tienen como *otra escena* la producción de la significancia. Así, el materialismo histórico se abre a lo que omite cuando se dogmatiza, a saber, la lógica dialéctica. Desde este punto de vista, me parece que la consideración de las «artes», por ejemplo, como *prácticas significantes* es la única manera que permite contemplarlas como formaciones sociohistóricas a la vez que se señala la especificidad del funcionamiento del sentido y el sujeto en ellas: sin reducirlas a la ideología, pero sin alienarlas tampoco como experiencias subjetivo patológicas (lugares de esquizofrenización) o estéticas (lugares del puro imaginario y del goce narcisista). Las-«artes»-como-prácticas-significantes quiere decir que son *también* todo eso, más otra cosa: lugares de la contradicción histórica, participaciones en la historia social." J. Kristeva, "Pratique analytique...", *op. cit.*

[41] "El modelo de un tiempo *continuo y homogéneo*, que hace las veces de existencia inmediata y es el ámbito de la existencia inmediata de esa presencia continua, ya no puede adoptarse como el tiempo de la historia. [...] De la estructura específica de la totalidad marxista (totalidad orgánica jerarquizada) podemos concluir que ya no es posible pensar *en el mismo tiempo histórico* el proceso de desarrollo de los diferentes

A partir de las generalidades precedentes sobre las condiciones

---

niveles del todo. [...] Cada una de esas historias propias (de los modos de producción, de las relaciones de producción, de la superestructura política, de las producciones estéticas, etc.) se escande de acuerdo con ritmos propios y sólo puede conocerse a condición de haber determinado el *concepto* de la especificidad de su temporalidad histórica y de sus escansiones (desarrollo continuo, revoluciones, cortes, etc.). [...] Por lo tanto, la especificidad de esos tiempos es *diferencial*, porque se funda en las relaciones diferenciales existentes en el todo entre los distintos niveles. [...] El tiempo de la producción económica (por ejemplo) en el modo de producción capitalista no tiene, pues, absolutamente nada en común con la evidencia del tiempo ideológico de la práctica cotidiana [...]. Es un tiempo invisible, ilegible por esencia, tan invisible y opaco como la realidad misma del proceso total de la producción capitalista. [...] [La construcción del concepto de historia] no tiene nada que ver con la secuencia visible de los acontecimientos registrados por la crónica [...] la verdadera historia no tiene nada que permita leerla en el continuo ideológico de un tiempo lineal que baste con escandir, cortar; posee, al contrario, una temporalidad propia, de extrema complejidad y, desde luego, perfectamente paradójica en comparación con la simplicidad desarmante del prejuicio ideológico. [...] El presente de un nivel es, por así decir, la ausencia de otro, y esta coexistencia de una «presencia» y unas ausencias no es sino el efecto de la estructura del todo en su descentración articulada. [...]. En efecto, volveríamos a caer en la ideología del tiempo continuo homogéneo/contemporáneo a sí mismo, si refiriéramos a ese único tiempo, como otras tantas discontinuidades de su continuidad, las diferentes temporalidades de las que acaba de tratarse, y que se pensarían a la sazón como retrasos, avances, supervivencias o desigualdades de desarrollo asignables en ese tiempo. [...] Muy por el contrario, tenemos que considerar esas diferencias de estructuras temporales como *y únicamente como* otros tantos indicadores objetivos del modo de articulación de los distintos elementos o las distintas estructuras en la estructura de conjunto del todo. [...] Hablar de temporalidad histórica diferencial es, por ende, obligarse de manera absoluta a situar el *lugar*, y a pensar en su articulación propia la *función* de tal o cual elemento o tal o cual nivel en la configuración actual del todo." L. Althusser, *Lire* Le Capital, vol. 1, *op. cit.*, pp. 122-133.

de un enfoque materialista de la historia del cine, voy a intentar ahora dos ejes de aplicación. En primer lugar, la obligación en que creen incurrir todas las "historias del cine" circulantes hasta nuestros días (instaladas sin excepción, en cuanto al método, en el empirismo, y en cuanto a la concepción del cine que inscriben y las moviliza, en el idealismo: lo que antes se dice de Bazin vale en efecto, como se verá, tanto para Mitry como para Deslandes) de enumerar, de manera sistemática e incansable, la larga serie de "por primera vez", la cadena de "inauguraciones" de procedimientos técnicos y figuras de estilo por tal o cual película; todas se agotan así en el señalamiento obsesivo, para el objeto empírico "cine" que se dan como terreno sin tomarse el trabajo de teorizarlo, de la proliferación automática, entonces, de sus "nacimientos", de un "origen" que no puede sino diseminarse, diseminación, sin duda, que debería hacer vacilar seriamente la noción misma de "origen", pero cuyos efectos devastadores esas historias se apresuran a conjurar o limitar haciendo de ella la justificación de su eclecticismo fundamental.[42]

El segundo eje de verificación procederá a la inversa. Partir de las implicaciones teóricas del objeto profundidad de campo –que este estudio, recordémoslo, designa como una de las escenas aptas para hacer actuar operativamente las articulaciones de la técnica cinematográfica y sus determinaciones económicas e ideológicas– con el fin de estudiar por un lado su inscripción histórica, vale decir, para ser precisos, las variaciones y desigualdades de los diferentes factores (económicos, ideológicos, tecnológicos) que determinan esa inscripción, sus modalidades, su curva, su dibujo, y que explican aquí o allá su empleo ocasional o sistemático, su singularización o su represión de la escena de los significantes fílmicos; por otro lado y simultáneamente, lo que las historias y estéticas idealistas (Bazin, Mitry) proponen como "resolución" a los conflictos así señalados: releer, por consiguiente, el discurso idealista, esta vez desde el punto de vista de su principal elemento reprimido, el complejo de las determinaciones (economía, política, ideología) que pulverizan toda "evolución estética del cine" (toda reivindicación de autonomía total del proceso estético), es decir, nada menos que el pilar central de sostén de la crítica idealista, la razón por la cual esta no quiere saber nada de aquellas.

---

[42] Se comprobará que con la "historia" propiamente dicha del cine pasa lo que pasaba con su "prehistoria", el período de su invención: en efecto, se hacía notar (véase antes, "Nacimiento = diferencia") que la búsqueda (el mito) de un origen se derrumbaba al encontrar en su camino una multiplicación de las "invenciones inaugurales", y hacía fatigosos esfuerzos por intentar situar en una sola cadena causal (la de un progreso) los mil actos de una producción diseminada, irreductible a *una* lógica. Las historias del cine *querrían* hallar su objeto *originado y unificado*; en suma, conforme a su deseo de autonomía y linealidad; pero lo encuentran disperso, contradictorio, jamás del todo presente. Al negarse a analizar ese nacimiento y esa historia como *diferencia y différance*, se empeñan de manera irrisoria en suturar mediante sus discursos las brechas que vedan precisamente ese discurso, y se erigen en la escena de contradicciones que atomizan toda unicidad escénica. Es decir, que su discurso produce un objeto fantasmático: "invención del cine" o "cine", ausencia de objeto de hecho, imperturbablemente negada y comentada. Lo que hay que cambiar es, pues, el método: sólo la ciencia marxista de la historia permite *pensar* la complejidad de las determinaciones, la multiplicidad de las escenas donde se juega la producción, sea técnica, "estética" o significante.

Sobre esa base, se trata de hacer jugar las contradicciones *específicas* del concepto de práctica significante en su aplicación al cine. O sea, en especial, la división sin tibieza (la contradicción antagónica) entre la masa de los filmes a los que, "artísticos" o no, el discurso idealista atribuye en algún sentido, por débil que sea, encarnar "el cine" (efecto de masas, de ola, que el eclecticismo ya señalado adopta precisamente como garantía), y que, en última instancia, no son sino las infinitas modulaciones, la interminable repetición (cuyo develamiento teórico no es, empero, evitable) del discurso cinematográfico como comunicación, representación, significación unívoca, es decir, las múltiples actualizaciones del cine como aparato ideológico, vector y difusor de representaciones ideológicas en las que el sujeto de la ideología (el espectador del espectáculo) no puede dejar de reconocerse, porque se trata siempre de la comunicación de "Un Sentido siempre presente a sí mismo en la presencia del Sujeto" (así *funciona* el sistema de la "transparencia": negar el trabajo de las diferencias, el trabajo como diferencia, el sentido como trabajo, para postular el sentido como intercambio intersubjetivo: el signo como moneda); la

división, entonces, entre esos filmes y los filmes (o prácticas) que según Julia Kristeva[43] podrán calificarse de *ruptura* porque en ellos el trabajo en el significante modifica el estatus del sentido. Si "ese trabajo es siempre un *excedente* que supera las reglas del discurso comunicativo",[44] y hace de tal modo que la significación se juegue en "la otra escena de la significancia", de la producción de sentido (y no de la re-presentación de Un Sentido), si rompe en cuanto trabajo con la "ideología de la significación" toda vez que esta "censura la problemática del trabajo", constituye así el "texto" a partir del cual puede reformularse y refundirse la inscripción ideológica de esos filmes y, sobre todo, puede surgir *otro objeto cine*, al que no se asignaría una función ideológica siempre igual y la misma (decir, representar, especularizar, espectacularizar, distraer sin cambiar, prolongar sin cansar),[45] sino que, práctica significante, es y reinscribe en la ideología la "red de diferencias que marcan las mutaciones de los bloques históricos o coinciden con ellas".[46] Hacer la teoría de ese nuevo objeto cine, del "cine significante", sería asimismo cancelar definitivamente el modelo lineal (literario) de las "historias del cine": para ser precisos, quebrar la mecánica conceptual que introduce una linealidad histórica, y leer una *historia estratificada*: de temporalidad cortada, recursiva, dialéctica, irreductible a un sentido único, y hecha en cambio de tipos de *prácticas significantes* cuya serie plural no tiene origen ni fin. Se perfilará así otra historia por debajo de la historia lineal; la historia recursivamente estratificada de las *significancias* en la que el lenguaje comunicativo y la ideología subyacente (sociológica, historicista o subjetivista) no representan más que su faceta superficial. El texto cumple ese papel en toda sociedad actual; se le exige inconscientemente, y se le prohíbe o se le hace difícil *en la práctica*.[47]

---

[43] Cf. Julia Kristeva, *Séméiotikè: recherches pour une sémanalyse*, París, Seuil, 1969 [trad. cast.: *S mei tik = Semiótica*, Madrid, Fundamentos, 1981], y "Littérature, sémiotique, marxisme", entrevista con Christine Glucksmann y Jean Peytard, *La Nouvelle critique*, 38, noviembre de 1970, pp. 28-35, así como "Pratique analytique...", *op. cit.*

[44] J. Kristeva, *Séméiotikè...*, *op. cit.*, p. 16.

[45] "La distinción dialéctica significante/ideología es tanto más importante cuando se trata de hacer la teoría de una práctica significante concreta, por ejemplo el cine. La sustitución del significante por la ideología es en ese caso no sólo un error teórico, sino que lleva a un bloqueo del *trabajo* propiamente cinematográfico, reemplazado por discursos sobre su *función* ideológica." J. Kristeva, "Pratique analytique...", *op. cit.*, p. 72. Parece que esta observación, que se lee en *Cinéthique* 9-10, *apunta* también a *Cinéthique* 9-10, donde el aplanamiento del significante bajo la ideología cobra fuerza de ley. Se podrá tener la certeza de que sobre este punto preciso nuestra posición no es nueva si se relee el texto programático: J.-L. Comolli y J. Narboni, "Cinéma/idéologie/critique", *op. cit.*, p. 13, *b*, apartado que también introduce los "filmes de ruptura".

[46] J. Kristeva, *Séméiotikè...*, *op. cit.*, p. 11.

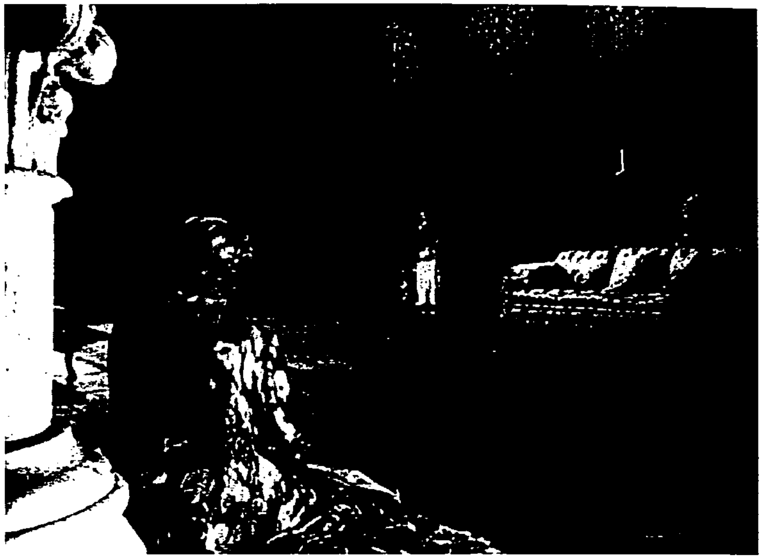
Cualesquiera que sean las dificultades de ese trabajo (y son grandes), ya no es posible mantener historia y teoría del cine como compartimentos estancos; el nuevo objeto cine desplaza las clasificaciones y órdenes establecidos de más o menos larga data por los historiadores y los estetas; se conoce en ese desplazamiento y se lee tanto en la refundición de las relaciones entre prácticas significantes como entre estas y el todo social. Pero también su teoría, que para hacerse pone en movimiento ese desorden, es constantemente informada por él y en él se produce y se rehace; será entonces un poco de esa dialéctica lo que intente jugarse aquí, en el modesto nivel de algunos de los elementos de la técnica cinematográfica donde se producen en forma quizá más legible que en otros lugares las reuniones y conflictos de las presiones económicas, los encubrimientos (enmascarar/recuperar) ideológicos, los conocimientos científicos, las "influencias" de otras prácticas significantes, de las relaciones de producción y del trabajo significante, el empuje jamás abolido de la significancia, aun cuando esté reprimido o "prohibido", y, en resumen, la técnica cinematográfica como doble escena *práctica* y *significante*.

"POR PRIMERA VEZ..."

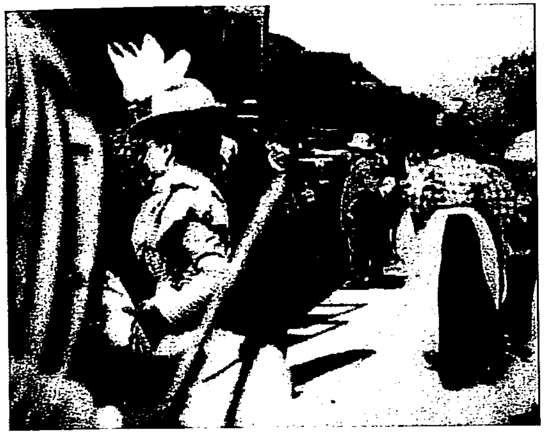
Al estudiar las "historias del cine" existentes no sólo en lo concerniente a la exactitud de los hechos informados, la fidelidad de los recuerdos, la cantidad y la precisión de las referencias

---

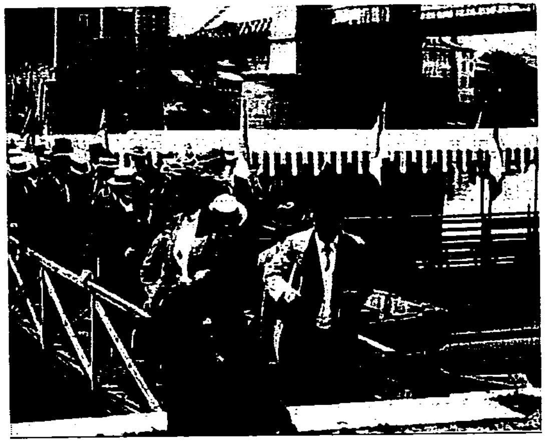
[47] *Ibid.*, p. 13.



Citizen Kane (Orson Welles, 1941) (Arg.: *El ciudadano* / Esp.: *Ciudadano Kane*).
[Una vez más, la focal muy corta aleja lo próximo de lo distante. Las dimensiones de esta sala parecen gigantescas. Un abismo se abre en el corazón de la mirada. Ya no hay medida común. Los dos personajes están separados en el espacio mismo del encuadre, lo cual parece una contradicción en los términos. La función del encuadre es reunir o separar cuerpos. Si se filman varios cuerpos, encuadrar es ponerlos juntos en el mismo encuadre; si se filma un solo cuerpo, es ponerlo aparte. Aquí, el "dos" unido por el encuadre vuelve a dividirse en la profundidad, y ahora vemos el papel que asume esta en una dramaturgia del aislamiento.]



1



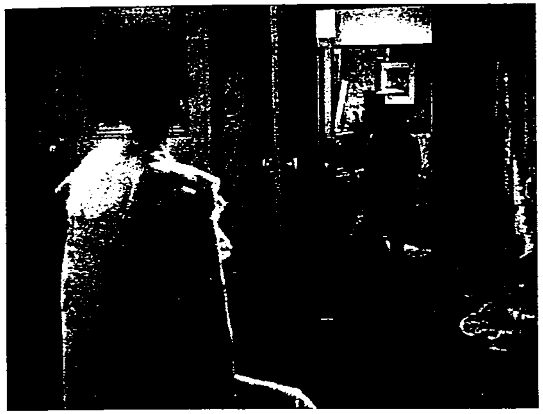
2

Dos fotogramas de Louis Lumière (arriba, *L'Arrivée d'un train à La Ciotat*, Louis Lumière, 1895) (*Llegada de un tren a La Ciotat*): una profundidad de campo "primitiva", es decir, producida y regulada al margen de toda manipulación especial por el solo hecho de la disposición del objetivo cinematográfico primitivo de conformidad a la "visión normal del ojo humano". Pero en el caso de este filme, encuadre, ángulo y "puesta en escena" ya se muestran determinados por esa profundidad que, en el campo, es la única que permite al tren llegar a la estación, a los viajeros esperarlo y a los espectadores estremecerse y admirarse.
En consecuencia, por "inocente" que parezca (inocente por ser "automática" y "espontánea"), esta inscripción de la profundidad marca también los supuestos ideológicos, los *cálculos* que la determinan.
[El fotograma 2 (agregado a la nueva edición francesa), *L'Arrivée des congressistes à Neuville-sur-Saône* (Louis Lumière, 1895), muestra, irónicamente, a los fotógrafos que pasan por delante de la cámara de Lumière y saludan de paso al cine que va a cuestionar su poder sobre "la realidad". La profundidad de campo capta aquí todo un escalonamiento en profundidad de los cuerpos filmados.
El movimiento de quienes pasan cerca de la cámara produce imágenes "movidas", "desenfocadas": "efecto de real" que, en este caso, sólo se debe a la frecuencia de obturación. El artefacto participa pues del efecto realista generado por la profundidad de campo que define hasta los componentes más lejanos de la escena. Admírese, de paso, la composición del encuadre que, como a menudo en Louis Lumière, articula varios planos en la profundidad.]

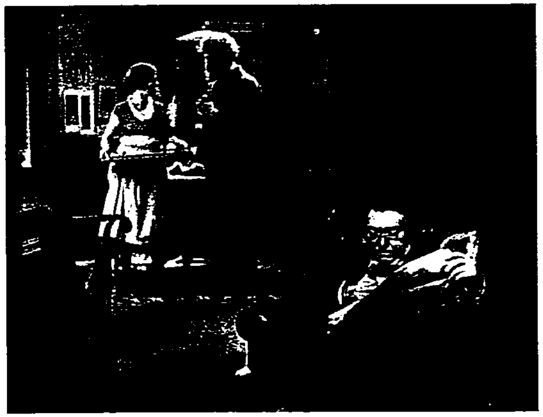
(los únicos aspectos a los que se remiten las polémicas entre sus autores), sino también en cuanto al sistema de su escritura, su retórica, la terminología que las rige, las nociones que las programan y que ellas escenifican, lo que se deja leer como síntoma es pues la considerable frecuencia de reaparición del *sintagma coagulado* "por primera vez...". La operación decisiva de esas "historias" parece ser, ineluctablemente, la de seleccionar y pasar revista a la mayor cantidad posible de innovaciones técnicas, estilísticas y formales, cada una de ellas presentada (y buscada) como iniciadora de una sucesión de transformaciones estéticas (de "progresos" de "lenguaje") cuya finalidad, consumación y perfección son el cine tal como se practica en el momento en que cada historiador escribe su historia. En otras palabras, por un efecto de inversión y desconocimiento propio de la inscripción ideológica, resulta ser la práctica del cine de la época del historiador la que programa, determina y origina como verdadera fuente la búsqueda, emprendida por este historiador, de las "fuentes" de esa práctica, los "orígenes" de aquello que, aquí y ahora, él reifica como "realidad" del cine, como verdad de esa práctica porque él es su contemporáneo, está implicado en ella y su propia práctica se articula necesariamente con ella. Es pues en nombre de una práctica del cine momentánea y puntual, y tenida ilusoriamente por conocimiento del objeto cine, que el historiador va a repertoriar la masa de sus signos precursores; en consecuencia, para autentificar el momento de una práctica en la que él mismo se juega, es decir, para *legitimar* cierta *vivencia*, el historiador va a trasladar *de este lado*, a las edades antiguas (según el modelo del "en el comienzo era..." de todos los mitos originarios, todas las religiones, todas las culturas), prehistoria e historia remotas del cine, la mayor cantidad posible de los rasgos característicos de esa práctica hoy en día, rasgos que, al encontrar de tal modo su origen (su fundamento: su ley), se constituyen en cadena como comienzo, desarrollo, consumación, vale decir, con una *lógica* y una historia *autónomas*, al margen de las determinaciones del todo social. Enumeración y multiplicación de los orígenes actúan así como *pruebas* de esa autonomía: verifican por el carácter imperativo del enunciado "por primera vez" la *legitimidad* de todas las "veces siguientes", o sea, justamente de los rasgos presentes, del momento actual de la práctica cinematográfica, de "esta vez". La "primera" valoriza e inscribe al mismo tiempo, engloba y contiene todas las otras. El eclecticismo (la aparente igualdad en derecho y "valor", la "diversidad", la "riqueza") del cine contemporáneo queda de tal modo absuelto por un igual eclecticismo de los comienzos (no hay figura que no encuentre su molde, su "original", en algún momento de los inicios del cine), y ello con tanto más facilidad cuanto que este es el calco, la proyección retrospectiva rigurosa de aquel.

Un discurso ideológico especialmente dedicado al lugar ideológico de la técnica cinematográfica es entonces el que no deja de pronunciar el sintagma coagulado "por primera vez".

Volvamos, para insistir en él, a un punto: la necesidad de trazar una distinción radical entre los dos tipos de proceder histórico aquí enfrentados y que, pese a su sistemática oposición recíproca a lo largo de este texto, no dejan de parecer tener en común el hecho de constituir la escena histórica del cine a partir y en función de su escena presente. El primero se caracteriza por su eclecticismo retrospectivo: incapaz de un enfoque teórico y de distinguir en la masa de los rasgos que se dan en forma sincrónica como constitutivos del cine las contradicciones principales (articuladas con las contradicciones de la escena social, de las fuerzas productivas y de las relaciones de producción) de los efectos de superficie (contradicciones secundarias que actúan como derivación y ocultamiento), las líneas de fuerza textuales de los efectos de plusvalía estética, admite por lo tanto en bloque, reúne y unifica (pone en el mismo plano) bajo la etiqueta de "cine" todo lo que se presenta empíricamente como tal, y se propone, en ese revoltijo de notaciones y señales del que se excluye la cuestión de su pertinencia, hacer surgir en la historia y contabilizar las actas de nacimiento, quedando bajo la exclusiva responsabilidad del registro de esas inscripciones históricas hacer las veces de certificado de autenticidad y ser no sólo la condición sino la justificación de su existencia de hoy. De ese modo, la escena histórica no es más que el doble, la conformidad de la escena contemporánea. Sucede de muy otra manera con el segundo proceder, antes calificado de "eminentemente crítico, vale decir, recurrente", y que constituye el "pasado a partir de las líneas de fuerza del presente", porque se trata, sobre la base de la exposición de las contradicciones principales del momento actual de la práctica



1



2

Dos fotogramas de *Boudou sauvé des eaux* (Jean Renoir, 1932) (*Boudu salvado de las aguas*): una profundidad de campo "doméstica". La trama dramática se construye en gran parte de una habitación a otra y de la toma de una desde otra. Para Bazin ("La evolución del lenguaje cinematográfico"), esta reapropiación por parte de Renôir de un dispositivo técnico con fines que son conscientemente narrativos actúa como testimonio de la "vocación realista" del cine. Se señalará que, innegablemente, la toma de vistas en profundidad de campo da cuenta de manera realista del espacio *de un decorado*; filmado en forma realista, ese espacio no deja por ello de funcionar según su determinación *principal*, que es ser la escena del drama; lejos, por lo tanto, como lo haría creer Bazin, de valer en virtud del desempeño autónomo de la profundidad de campo en cuanto "decorado", "real de un decorado", esa profundidad, que es definitivamente el centro como lugar dramático, lo despoja de toda otra particularidad (realista, naturalista o documental), de toda otra función salvo la de actuar: aquel espacio se convierte precisamente

en el espacio de juego de las miradas, la de la señora Lestingois (fotograma 1) al fijar la espalda de su marido en el vano de una puerta, la del espectador (fotograma 2) cómplice de un aparte y juez (más que testigo) de la *extraterritorialidad* de Lestingois y al mismo tiempo de la destreza del director al disponer sin esfuerzo alguno la trayectoria de esa mirada. Lo "realista" no es en este caso, por lo tanto, lo "real" o el "mundo" en el cual se insertaría el filme, sino la consideración en la figuración del *lugar del espectador*, la apelación a su papel.

cinematográfica, de retomar y reactivar la historia del cine como (y sobre la) escena de sus determinaciones fundamentales: volver a poner en primer plano las fuerzas que el primer enfoque tiene el efecto y la función de sumergir en la masa. Este segundo proceder es, pues, impensable al margen de una intervención incesante de la teoría en la escena histórica, con lo cual esta ya no se limita a la acumulación de "hechos históricos" y, en cambio, estalla en varios niveles donde se juegan las articulaciones, interacciones y contradicciones de los procesos productivos.

Encontramos la demostración *a contrario* de esa necesidad de aunar teoría e historia en el trabajo de Mitry, escolarmente dividido por un lado en "historia del cine"[48] y por otro en "estética y psicología del cine". Está claro que esos dos aspectos sólo pueden funcionar por remisiones de uno a otro, pero como el estatus de estas, es decir, la definición de la relación historia/teoría, nunca se resuelve, se constituyen según el principio de la *danza cruzada* y, ante cada dificultad, historia y estética se devuelven la pelota de la última instancia.

Sintomática de esa carrera de persecución en, por ejemplo, la serie ideológica de las "primeras veces", es la imposibilidad de decidir cuál fue "el primer primer plano":

> Si por "primer plano" se entiende un mero efecto de aumento, su uso es tan antiguo como el cine mismo. Las "cabezas gigantes" [*grosses têtes*], como se las llamaba entonces, que aparecían en medio de planos uniformemente generales, ya podían verse en los filmes de Meliès, hacia 1901, y la alarma de incendio que figura en *Life of an American Fireman* [Edwin S. Porter, 1903] [*Salvamento en un incendio* o *Vida de un bombero americano*] es sin duda el primer primer plano de objeto registrado en una película. Pero las "cabezas gigantes" cuya aparición súbita inducía un efecto de sorpresa participaban mucho más del "retrato animado" que de la expresión fílmica. Sólo con el montaje, lo hemos visto, los planos cobraron un sentido en la relación entre sí [*sic*, otra cosa sorprendería]. Esos planos, casi todos descubiertos, experimentados y aplicados por Griffith durante los años 1909 y 1910 en innumerables filmes breves, sólo se asociaron, organizaron y estructuraron en un conjunto coherente a partir de 1911 y 1912. En consecuencia, decir que Griffith fue el primero en valerse de los primeros planos no significa que antes de él no se haya utilizado ese efecto de aumento, sino que fue el primero en hacer de él un medio de expresión al elevarlo a la condición de *signo*. Sería inútil buscar en cualquier filme –e incluso en los del propio Griffith anteriores a 1911– primeros planos utilizados de otro modo que con fines descriptivos. El primer plano tal como lo conocemos [?] no hizo su aparición sino en 1913, sobre todo en *Judith of Bethulia* [D. W. Griffith] [*Judith de Bethulia*].[49]

Por sí solo, este pasaje ya suscita varias preguntas:

¿Cuál es la pertinencia de la jerarquía implicada por Mitry entre "cabezas gigantes que inducen un efecto de sorpresa", "primer plano de objeto", "primer plano utilizado con fines descriptivos" y, por último, "efectos de aumento elevados a la condición de *signo*"? ¿No puede cada uno de estos casos empíricos englobar los otros? ¿Qué ley prohíbe que las "cabezas gigantes", por ejemplo, a la vez que "inducen un efecto de sorpresa", se eleven al rango de "signo"?

Si se trata de decidir cuál fue el "primer primer plano", ¿por qué hacer intervenir criterios de "contenido" (es decir, el papel de los primeros planos en la producción de sentido) y oponer los primeros planos sólo "descriptivos" a los "expresivos" (en cuanto es muy difícil sostener que los descriptivos –como la alarma de incendio– están totalmente desprovistos de efectos dramáticos y denotan sin connotar):[50] o bien lo que importa es la escala del plano o, si también es de importancia su valor plástico o dramático, ¿no hay que renunciar a decidir cuál es el "primer primer plano"?

---

[48] Jean Mitry, *Histoire du cinéma*, vols. 1 y 2, París, Éditions universitaires, 1967-1969.

[49] J. Mitry, *Esthétique et psychologie...*, *op. cit.*, vol. 1, pp. 162-163.

[50] Cosa que *por lo demás*, en otros pasajes tanto de la *Estética...* como de la *Histoire...*, Mitry no deja de señalar: "Por primera vez un primer plano (que mostraba la alerta de incendio) cobraba una significación dramática. Ya no era la simple amplificación de un detalle sino la puesta en valor de un objeto del que dependía la resolución del drama" (*Esthétique et psychologie...*, vol. 1, *op. cit.*, p. 274). Fórmula repetida casi palabra por palabra en la *Histoire...*, vol. 1, *op. cit.*, p. 235: "El primer plano de la alarma, aunque aislado, ya no la mera amplificación de un detalle sino la puesta en valor de un objeto del que depende la reso-

Para terminar, ¿qué hay que entender por "primer plano tal como lo conocemos"? Lo menos que puede decirse es que no "conocemos" un tipo, una variedad, sino un millar, una cantidad ilimitada, entre ellos, por supuesto, las "cabezas gigantes" todavía en uso y los "planos utilizados con fines descriptivos".

En consecuencia, nada autoriza a Mitry a hacer una oposición pertinente entre "mero efecto de aumento" y "medio de expresión elevado a la condición de signo", porque el primer plano signo genera a la fuerza un "efecto de aumento" (de lo contrario, no hay primer plano) y todos estos efectos pueden valer también como "signos" y suponer una "expresión". Nada lo autoriza, como no sea la falta teórica que lo lleva a tener un hábito de uso ("tal como lo conocemos"), cierta normalidad del primer plano en el momento en que él escribe, por regla y verdad, porque constituye la media empírica de los filmes contemporáneos, una media que Griffith sirve para avalar debido a su calidad de "experimentador" y su primacía no tanto histórica como estética. Para atenernos a una sola referencia, los primeros planos de estrellas del cine hollywoodense no "descienden" de los primeros planos de rostros de actores de Griffith, así como estos no lo hacen de los "retratos animados" de Demenÿ (1891): se sabe que se deben a los imperativos contractuales del *star system*; en efecto, su número y su calidad se establecen antes del rodaje, y de tal modo queda programada la estructura narrativa de la película. No hay una filiación que sea garante de equivalencia entre los primeros planos de 1913 y los de 1960, porque el elemento pertinente de la oposición no es el parámetro de la magnitud de los planos, sino la red de diferencias de determinaciones entre dos momentos de la práctica cinematográfica, diferencias que impiden precisamente constituir una cadena ahistórica de "primeros planos" (o de *travellings*, etc.): para ser literales, su puesta en un mismo plano. Originar así el "primer plano tal como lo conocemos" equivale a borrar la escena de las contradicciones en las que se juegan las condiciones de la significancia cinematográfica, en beneficio de una serie autónoma de procedimientos técnicos que, una vez "inventados", sistematizados, entronizados por algún pionero (cuya práctica, por ese hecho mismo, no tiene necesariamente nada que ver con la de los cineastas posteriores), serían tales como en su primer día y estarían disponibles de una vez y para siempre, utilizables de manera universal e intemporal, moldes abstractos, sin modificación de naturaleza, de función o de sentido (se reconoce el consenso en el que se apoya el discurso técnico de Lebel).

Se lee aquí, en toda su desnudez, la necesidad de la anterioridad de una definición teórica del "primer plano" con respecto a la cuestión de su primera aparición histórica ("si por «primer plano» se entiende [...] el primer plano tal como lo conocemos"): por falta de ese trabajo de definición en el seno mismo del cuestionamiento teórico, nos quedamos como Mitry en una captación empírica del "primer plano" que cae en la vaguedad nocional y no alcanza el rigor de abstracción del concepto, porque pretende englobar y abarcar todos los primeros planos por el solo medio de la descripción de su existencia empírica en los filmes ya presentes, donde aquellos son necesariamente diferentes. Partir pues de ese muy problemático por muy vasto "primer plano tal como lo conocemos" para establecer su "primera" inscripción histórica no puede sino llevar a descubrir *más* de uno: tantos como uno quiera (a la medida de la indistinción inicial), tantos primeros planos "tal como", en efecto, los "conocemos" empíricamente. Lo que el texto de Mitry dice pero este no sabe decirse (de lo contrario se desmoronaría toda su empresa de establecimiento de las "primeras veces") es que mientras no se haya construido el concepto de primer plano, no puede haber "primer primer plano", porque todos ellos son de alguna manera "primeros":[51] que lo

---

lución del drama". Entre estas dos observaciones y el pasaje aquí analizado, semejante contradicción no debe leerse entonces como "error" sino como lógica del sistema: en beneficio de una nueva "primera vez", cualquier nuevo "primer primer plano" (los de Griffith, por ejemplo) relega al precedente a un escalón más bajo.

[51] Así, en su sistema Mitry se ve obligado a mencionar particularizaciones siempre nuevas del "primer primer plano". Por ejemplo: "Smith fue asimismo el primero en combinar efectos de iluminación con

que inscribe es la quiebra misma de la "noción" de primer plano de la que se sostiene. Nos vemos así en la necesidad de preguntarnos sobre esta "noción" de primer plano tal como circula en el discurso técnico y crítico sin plantear otro tipo de cuestiones, de "pleno derecho" y presentándose como una "unidad de lenguaje" a pesar de que ningún "primer plano" se inscribe como tal en los textos fílmicos, donde están en su totalidad no sólo como red de significantes, conjunto complejo, sino contenidos además en cadenas significantes que a la vez los engloban y los atraviesan, los estructuran. Por ejemplo, si cuando opone el "primer plano mero efecto de aumento" al "primer plano signo" Mitry quiere decir que los primeros planos de Griffith tienen una función más esencial en la producción de sentido que la que podían tener los de Meliès (cosa que habría que demostrar), responderemos que es el proceso de producción de sentido en su conjunto el que tiene distintas jerarquías en uno y otro realizador, y que la singularización de la "noción" de primer plano para hacer intervenir de hecho no el parámetro de la magnitud del plano sino diferencias textuales conduce a una aporía: pues o bien un primer plano siempre es un primer plano, o bien la consistencia del primer plano reside en su inserción en un proceso significante, y entonces ya no es pertinente singularizarlo y su "noción" no produce ningún conocimiento sobre su jerarquía en el funcionamiento fílmico. Indicación operativa en la práctica técnica de la fabricación del filme, la "noción" de primer plano parece desconsideradamente (aunque "naturalmente") deportada de ese campo para llevarlo al de la crítica y la teoría del cine, donde actúa como *falsa abstracción*. En la medida misma de su comodidad (de su naturalización en el lenguaje técnico crítico), ¿no enmascara más de lo que deja conocer acerca del trabajo significante? Al elegir por ejemplo como categoría sintáctica del "lenguaje cinematográfico" la escala de las "magnitudes de planos",[52] ¿el discurso técnico crítico produce otra cosa que una grilla formalista tendiente a encubrir, coagular y en definitiva suprimir la problemática de la producción significante, es decir, a alimentar cuidadosamente en lo concerniente a los mecanismos de esa producción un misterio propicio a la preservación de la autonomía (el poder mágico) de la técnica?

Desde ese punto de vista, habría que retomar todo el texto de Mitry (sin duda el más ejemplar, habida cuenta de que en él se intenta y falta la articulación entre estética e historia) para estudiar de manera sistemática el estatus, en la cadena de las "primeras veces", de cada uno de los términos básicos del discurso técnico, "planos", "*travellings*", "panorámicas", "decorados", "montaje" (es instructiva, por ejemplo, la secuenciación de los "primeros filmes" que instauran una "continuidad narrativa" a través del montaje), etc., al tener que aplicarles a toda costa una estampilla de *origen*, la terminología crítica confiesa su incapacidad para actuar tal y como es (según es el uso más que común: institucional) en el campo de la crítica y la teoría.[53]

---

sus primeros planos". Véase J. Mitry, *Histoire du cinéma*, vol. 1, *op. cit.*, p. 227.

[52] Sobre este punto, véase Pascal Bonitzer, "«Réalité» de la dénotation", *Cahiers du cinéma*, 229, mayo de 1971, pp. 39-41, más precisamente la nota 1.

[53] Además de lo precedente en torno del "primer plano", nos limitaremos al ejemplo relativamente simple del "primer *travelling*", y dejaremos abierta para un trabajo posterior la importante problemática del "primer montaje". En J. Mitry, *Histoire du cinéma*, vol. 1, *op. cit.*, p. 113, leemos: "Durante una estadía en Italia, Promio tuvo la idea de poner su cámara en una góndola. La toma de vistas era «fija», como lo fue siempre hasta 1909, pero el desplazamiento de la góndola registraba amplias vistas panorámicas, de modo que *Le Grand Canal à Venise* (1897) fue el primer *travelling* de la historia. A continuación, orgulloso de su descubrimiento, Promio instaló su cámara en diversos elementos móviles, como un vagón de ferrocarril, el puente de un transatlántico y el teleférico del monte Blanco". A lo cual responden las siguientes palabras de *Esthétique et psychologie...*, vol. 1, *op. cit.*, p. 151: "El *travelling* puede entenderse de diversas maneras. Puede ser una toma de vistas «en movimiento», es decir, el registro de un paisaje desde un tren en marcha, un automóvil, un teleférico, etc. La cámara permanece fija y se desplaza con el móvil sobre el cual está instalada. Este tipo de *travelling* es tan viejo como el cine mismo (*Le Grand Canal à Venise*, rodado por Promio en 1899 [*sic*]). En términos más generales se entiende por ello el desplazamiento de la cámara sobre una plataforma montada sobre rieles

De hecho, esta fetichización de la "primera vez" (además de sus connotaciones ideológicas: culto de la hazaña, de lo único; todo lo que en la ideología burguesa se asocia al origen y lo original, como manifestación de la primacía y la pureza, etc.) apunta en el caso de los dispositivos técnicos a mantenerlos apartados de las determinaciones, vale decir, de los procesos en que estas están contenidas, y a presentarlos constantemente en conjunto, como una sucesión lineal, cronológica y lógica, puesto que se habrá podido marcar la aparición de cada uno de ellos *aparte* de toda problemática de producción significante (esto es, aparte de las ideologías y las economías en las que se articula esa producción), aparte de los códigos culturales y del sistema significante que regían su estatus en el filme mismo donde ese dispositivo sur-

---

o ruedas de caucho. De ese modo, la cámara avanza de consuno con, por ejemplo, dos personajes que caminan a lo largo de una carretera, pero con un movimiento independiente del suyo. Es decir, que puede, ya sea precederlos y dejarse alcanzar para enfocarlos de más cerca, ya sea, a la inversa, seguirlos y adelantárseles. E incluso seguirlos lateralmente. Este *travelling* ajustado al desplazamiento de los actores fue utilizado por primera vez por Griffith, en 1909. El *travelling* en circuito cerrado, realizado entre personas inmóviles, en el que la cámara toma el comportamiento de algunos de los personajes del drama o «representa» el desplazamiento de uno de ellos, es mucho más reciente. Lo empleó por primera vez Murnau en *Der letzte Mann* en 1925 [*La última carcajada* o *El último*]". Pero si volvemos a la *Histoire du cinéma*, en ella encontramos (p. 407) esta "precisión" ya contradictoria: "En *The Massacre* (D. W. Griffith, 1912) [*La matanza*], por primera vez en el mundo, grandes *travellings descriptivos* siguen a los personajes, sitúan los lugares, presentan los acontecimientos (cámara montada sobre plataforma rodante tres años antes del famoso *carello* de Pastrone)". Para terminar, la confusión llega al colmo con la nota correspondiente a este último pasaje: "En su *Histoire générale du cinéma* (Denoël, vol. 3, p. 83), G. Sadoul cuestiona la originalidad de estos *travellings*. «*¿Hace falta recordar*», escribe en nota a pie de página, «*que los primeros ejemplos conocidos de* travelling *son anteriores en más de diez años a* La matanza?» Nos gustaría saber cuáles. Se trata sin duda de *Le Grand Canal à Venise*. Pero ¿hay allí un verdadero *travelling*? [...] Un plano fijo tomado sobre un elemento móvil –tren, auto u otro– y que registra el mero desplazamiento del paisaje *no es* propiamente hablando un *travelling*. Como no lo es el avance de la cámara contra un fondo negro en *L'Homme à la tête de caoutchouc* [Georges Meliès, 1901] [*El hombre de la cabeza de caucho*], con el propósito de filmar, no el acercamiento a la cabeza, sino su *amplificación*. Al margen de estos ejemplos y sus analogías (*The Great Train Robbery* [Edwin S. Porter, 1903] [*El gran robo del tren* o *Asalto y robo al tren*], etc.), *no hay travelling* en ningún filme antes de 1912; los primeros se esbozaron, como hemos dicho antes, en *The Sands of Dee* (D. W. Griffith, 1912) [*Arenas de Dee*]". Sin demorarnos en las contradicciones de fechas (irrisorias, empero, en el caso de un historiador que pretende decidir cuáles son las "primeras veces": ¿el "*travelling* descriptivo que sigue a los personajes" data de 1909 o, "por primera vez en el mundo", de 1912?), retengamos las que incumben a la definición misma del procedimiento "*travelling*". Nos sorprenderá, por lo tanto, la distinción radical establecida por Mitry entre "cámara fija montada sobre elemento móvil" y cámara desplazada por una "plataforma montada sobre rieles o ruedas": es cierto, el móvil que sostiene la cámara no es del mismo orden, pero en ambos casos esta se desplaza de idéntica forma y el plano producido por ese desplazamiento es del mismo tipo, ya se deba este último a una góndola, un tren, una plataforma rodante, etc. Cualquiera que sea el soporte móvil que la lleva, la cámara no está "fija" y el plano que registra se define como en movimiento. El anhelo de precisión técnica que funda esta distinción (tren/carro de *travelling*) no podría, pues, garantizar por sí solo la más mínima diferencia técnica o estilística entre las tomas efectuadas por uno u otro medio, ambos móviles; en consecuencia, Mitry introduce en esta oposición otros determinantes al margen de los específicamente técnicos: por ejemplo, el hecho de que en *Le Grand Canal à Venise* no haya ni ficción ni personajes, mientras que sí los hay en los filmes de Griffith. Una vez más (véase *supra* sobre el "primer plano"), los criterios pertinentes a la decisión de una primacía técnica no son técnicos, lo cual manifiesta tanto la insuficiencia conceptual de los términos técnicos como la dependencia de los procedimientos técnicos con respecto a las cadenas significantes y los códigos narrativos de los que ellos son parte interesada. Señalemos además que la distinción efectuada entre *travelling* que "acerca" y *travelling* que "aumenta" es muy especiosa: todo *travelling* hacia adelante aproxima la cámara a su sujeto y, a la vez, amplifica a este en el encuadre. No se advierte entonces por qué no puede atribuirse también a *El hombre de la cabeza de caucho* un "primer *travelling*", como no sea, una vez más, que Mitry recurre sin decirlo y a buen seguro sin saberlo al contexto mismo de la producción de ese *travelling*, efecto especial en Meliès, efecto de narración en Griffith.

gía "por primera vez" (surgimiento [*émergement*] = marginación [*émargement*], puesta al *margen* de una signatura que se apropia de todo el proceso significante y lo reduce a sí misma. Ejemplo tomado de Mitry: "*Mary Jane's Mishap* [G. A. Smith, 1902] [*Las desventuras de Mary Jane*]: por primera vez la idea de continuidad en el cine"). Ahora bien, es indudable que Lebel (a sabiendas o no) se apoya en esta separación que las historias y estéticas del cine efectúan entre los procesos técnicos y los procesos significantes, para reivindicar la autonomía de la técnica, su sempiterna disponibilidad significante. A partir del momento en que se da a leer un procedimiento técnico "por sí mismo" ("el primer *travelling* de la historia del cine"), cercenado de la práctica significante de la que es no sólo uno de los factores sino también uno de los *efectos* (no sólo una "forma" que "cobra un sentido" o lo "da", sino un sentido ya en sí mismo, un significante representado como significado en la otra escena del filme, su "afuera": la historia, la economía, la ideología), se constituye con él un objeto empírico ahistórico que, con la salvedad de ajustes menores (perfeccionismo técnico, etc.), se paseará de película en película, presente desde siempre, siempre idéntico a sí mismo ("un primer plano de empresario y un primer plano de obrero siguen siendo primeros planos") a pesar de y para *enmascarar* el sistema de diferencias en el que necesariamente se inscribe, es decir, tanto las contradicciones significantes de una ficción a otra, de una práctica a otra, como las contradicciones de intereses e ideologías en las cuales el cine se practica y cuyas marcas lleva, en forma positiva o negativa. Sobre este "fondo común" de los discursos históricos, críticos y estéticos se erige una escena técnica que domina la escena de la significancia, puesto que "un primer plano es siempre un primer plano", como la de la historia, puesto que "un primer plano de *Juana de Arco* remite, como uno de *El acorazado Potemkin*, al «primer primer plano de la historia del cine»". En otras palabras, el discurso mismo que proclama la disponibilidad significante de la técnica, su "neutralidad" ideológica, comenzó por disociar técnica y producción significante. *Formalista* en un principio, no puede encontrar en su camino otra cosa que técnicas "formales", "formas neutras" y "universales".

3

La profundidad de campo "primitiva"

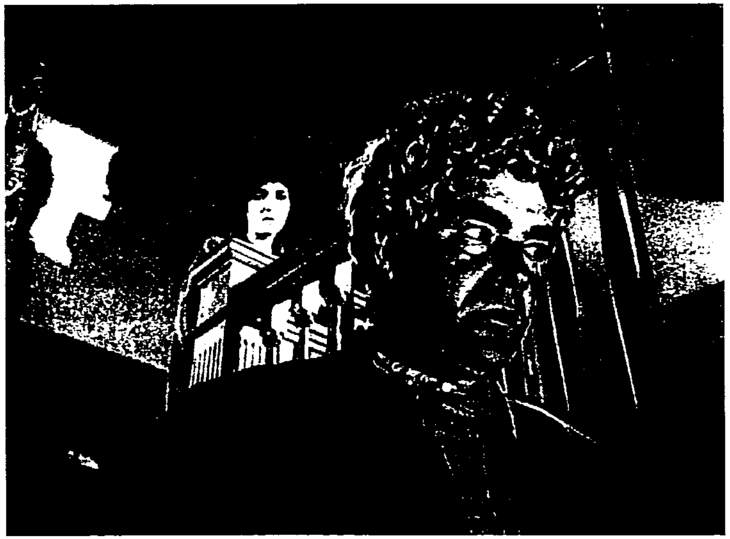
Al igual que en el caso del "primer plano", tampoco es posible postular una cadena continua (una filiación) de los "planos en profundidad de campo" a través de la "historia del cine". Y la historia de este dispositivo técnico, como la del "primer plano" (o cualquier otro término de la práctica y el metalenguaje técnico), no es posible sin la puesta en juego de un conjunto de determinaciones *no exclusivamente técnicas*. Sino económicas, ideológicas: que desbordan, pues, el campo propio de la cinematograficidad, al trabajarlo con series de complementos, hacerlo actuar en otras escenas e inscribir otras escenas en la suya; que hacen estallar en pedazos la ficción de una historia autónoma del cine (de sus "estilos y técnicas"); que llevan a cabo la compleja articulación de ese campo y esta historia con los otros campos e historias, y que permiten así tomar en cuenta, para ese procedimiento técnico específico que es la profundidad de campo, la regulación de las funciones –es decir, de los *sentidos*– que este asume en la producción significante fílmica por códigos no necesariamente cinematográficos (en este caso: pictóricos, teatrales, fotográficos), y tomar en consideración las fuerzas (económicas/ideológicas) que presionan a favor o en contra de la inscripción de esa regulación y esos códigos.

Para que historiadores estetas como Mitry y teóricos como Bazin se hayan dejado atrapar en el embuste de una determinación de la escritura fílmica y la evolución del lenguaje cinematográfico por los progresos de la técnica (desarrollo y perfeccionamiento de los medios), esto es, el embuste de un "tesoro" técnico en el cual abrevarían "libremente" los cineastas, según los efectos de escritura a que apuntaran, e incluso el de una "disponibilidad" de los procedimientos técnicos que los mantendría en una zona independiente de los sistemas de sentido (historias, códigos, ideologías) y "dispuestos" a intervenir en la producción significante, fue preciso, en efecto, que el conjunto del aparato técnico del cine les pareciera a tal punto "natural", "autoevidente", que la cuestión de su utilidad y su destinación (para qué sirve) quedó totalmente encubierta por la de su utilización (cómo valerse de él). Esta naturalización del metalenguaje técnico en el metalenguaje crítico, esta identificación "automática", impensada, de los dispositivos y gestos técnicos con las "figuras" del "lenguaje cinematográfico" (e incluso con lo que Christian Metz denomina con mayor rigor "las unidades significativas mínimas propias de los códigos cinematográficos"),[1] es justamente lo que debe ser problemático en forma prioritaria para una teoría materialista del cine que no se satisfaga ni con las "evidencias" ni se quede en el empirismo. Una semiología de las "figuras" cinematográficas que no examinara la pertinencia de los términos "consagrados por el uso" que las designan, que no desplegara los estratos históricos, ideológicos, codiciales de esos "términos figuras", en suma, que diera crédito a la idea de que el "lenguaje cinematográfico" se confunde con el metalenguaje técnico, homólogo por su parte del metalenguaje crítico, pasaría por alto la especificidad diferencial de esos tres niveles, el juego de sus desplazamientos y contradicciones. Ese es el sentido en el que se encauzan los últimos trabajos de Christian Metz,[2] ese es el despliegue que efectúan los textos recientes de Pascal Bonitzer (cf. "'Réalité' de la dénotation", *Cahiers du cinéma*, 229, mayo de 1971, pp. 39-41; "Le gros orteil", *Cahiers du cinéma*, 232, octubre de 1971, pp. 14-23, y "Fétichisme de la technique: la notion de «plan»", *Cahiers du cinéma*, 233, noviembre de 1971, pp. 4-10), y esa es la cuestión (y

---

[1] Christian Metz, *Langage et cinéma*, París, Larousse, 1971 (reedición: París, Albatros, 1992), y sobre todo el capítulo "Tendance pansémique de certaines figures", pp. 98-103 [trad. esp.: *Lenguaje y cine*, Barcelona, Planeta, 1973].

[2] La preocupación de Metz por desenmarañar las confusiones terminológicas y conceptuales sobreabundantes en el metalenguaje crítico y teórico invita a proseguir esa tarea con el metalenguaje técnico.



Greed (Erich von Stroheim, 1924) (Arg.: *Codicia* / Esp.: *Avaricia*). Desplazamiento de los planos, contradicción de las líneas de fuga y efectos de relieve mediante el juego de luces y sombras indican a la vez que se comete un error al coincidir con Bazin en incluir a Von Stroheim en el campo de los "realistas" (opuestos a los adeptos al montaje, los "manipuladores") y que no es del todo necesario esperar hasta *El ciudadano* para ver un ejemplo en que la profundidad de campo trabaja y es trabajada dramáticamente, sus códigos están inscritos y el espacio distorsionado producido por ella forma parte de la interpretación.

como comentario a algunos análisis de Metz) de la que me ocuparé de manera más detallada en lo que sigue, porque me parece que la idea, todavía hoy vigorosamente dominante (y cuya dominación se empeña en prolongar el libro de Lebel), de una indiferencia significante (de una "disponibilidad") de la técnica, se ancla en ese aplanamiento "naturalizado", impensado, del "lenguaje cinematográfico" sobre el metalenguaje técnico y de este sobre el metalenguaje crítico. La ideología técnica que insiste en apartar de los sistemas de sentido la práctica técnica, presentarla como la causa que produce efectos de sentido en el texto fílmico y no en sí misma como producto, no en sí misma como efecto de sentido en sistemas significantes, historias, ideologías que la determinan, esa ideología técnica, extrae en mi opinión lo esencial de su fuerza de convicción de la (lejana) relevancia "científica" de las prácticas técnicas que sirven para fabricar el filme, relevancia que actuó frente a la crítica como *garantía* de la validez intrínseca de esas prácticas y favoreció la admisión sin preguntas, sin refundición, de sus términos básicos en el metalenguaje crítico.

Hay que hablar, en efecto, de "fuerza de convicción", de "naturalidad" –y, como corolario, de ceguera en los teóricos–, porque Mitry, por ejemplo, que señala el hecho de que la profundidad de campo, utilizada de manera casi constante en los primeros años del cine, desaparece (con algunas excepciones puntuales: ciertos filmes de Renoir) de la escena de los significantes fílmicos durante unos veinte años, se limita a explicar esta exclusión por motivos estrictamente técnicos y, por lo tanto, pone la técnica en el papel de última instancia y construye un circuito cerrado y autónomo en el que las fluctuaciones técnicas sólo serían determinadas por otras fluctuaciones técnicas. El estudio de esta historicidad específica de la profundidad de campo, en cuanto es la escena de determinaciones no exclusivamente técnicas –vale decir, de determinaciones técnicas sobredeterminadas a su vez desde una perspectiva económica e ideológica–, va a permitirnos tanto apreciar el carácter relativo de la práctica técnica con las demás prácticas que la articulan y, al determinarla, la inscriben en un sistema de sentido que la hace significar, como proponer una formulación teórica del *trabajo* de ese dispositivo técnico, esto es, la *relación* entre su función significante en tal o cual texto o corpus fílmico y los significados codiciales que además de esa función, y por ella, aquel inscribe en esos textos o corpus, una relación que puede ser de duplicación o contradicción.

Ya en los primeros filmes, la imagen cinematográfica era "naturalmente" una imagen en profundidad de campo. De esa profundidad que parece constitutiva de las imágenes da testimonio la mayor parte de los filmes de Lumière o sus operadores (véase antes el fotograma de *Llegada de un tren a La Ciotat*). Mitry proporciona varios otros ejemplos, entre ellos el de *Attack on a Chinese Mission* (James Williamson, 1900) (*Ataque a una misión en China*), que menciono porque también se inserta en la cadena de las "primeras veces" y recuerda que, a causa de su sistema, este autor se ve obligado a poner en juego otros criterios al margen de los técnicos en su genealogía de las innovaciones técnicas:

> Como rodaba en escenarios naturales, Williamson, liberado de las restricciones del plató y las condiciones escénicas impuestas por este, supo hacer mover a sus actores con soltura. Estos no sólo se desplazan en sentido lateral, sino también en el sentido de la profundidad. En *Ataque a una misión en China*, el oficial que se acerca desde el fondo del jardín lleva a la joven a la grupa y se lanza directamente hacia el espectador. Hemos visto que Lumière ya había logrado este efecto en *Llegada de un tren a La Ciotat*, pero se trataba *en este caso de un documental, de un movimiento real filmado por un operador y no de un movimiento especialmente compuesto para la cámara.*[3]

En esa época, efectivamente, la profundidad solía encontrar su campo en los rodajes en exteriores. La razón indiscutible es de orden técnico: los objetivos utilizados antes de 1915 eran, insiste Mitry, "únicamente el f. 35 y el f. 50",[4] focales medias que, para producir una imagen en profundidad, debían diafragmarse y necesitaban por ende gran cantidad de luz, que era más fácil y económico encontrar en exteriores que en un estudio.

Debemos preguntarnos entonces por qué, justamente, sólo se utilizaron esas focales "medias" durante los primeros veinte años del cine. No veo razón más pertinente que el hecho de que restituyen las proporciones espaciales correspondientes a la "visión normal" y cumplen por ello su papel en la producción de la impresión de realidad a la que el cinematógrafo debió su éxito. En consecuencia, esos mismos objetivos son regulados por los códigos de la analogía y el realismo (otros códigos correspondientes a otras demandas sociales habrían producido otros tipos de objetivos). La profundidad de campo que autorizan también es, pues, lo que los autoriza, lo que funda su utilización y su existencia. No es un "efecto" complementario del que hubiera podido prescindirse sin diferencia alguna; es, al contrario, lo que debía conseguirse y lo que había que esforzarse por producir. Hecho para apostar y, por consiguiente, apuesta a fondo por la identificación (el deseo de identificar, duplicar, reconocer especularmente) de la imagen cinematográfica con la "vida misma" (véanse los fantásticos esfuerzos desplegados durante décadas por centenares de inventores en la búsqueda del "cine total", la ilusión completa, la duplicación –sonido, colores y relieves incluidos– de la vida), el aparato ideológico cine no podía, incapaz de llevar a la práctica la patente técnica del relieve, descuidar la producción de efectos de relieve, de profundidad. Efectos que por un lado obedecen a la inscripción en la imagen de una perspectiva fugada, y por otro al desplazamiento (que la fotografía no está en condiciones de realizar, y menos aún la pintura, motivo por el cual el más perfecto de los trampantojos, minuciosamente construido de acuerdo con las leyes de la perspectiva, es impotente, como señala Paulhan,[5] para engañar al ojo), según esas líneas de fuga, de extras o móviles (el tren de La Ciotat). Ambos están ligados: para que los personajes puedan desplazarse "perpendicularmente" en la pantalla, es menester que la luz pueda ir a tomarlos allí y hacen falta una profundidad y planos escalonados; en resumen, el código de la perspectiva artificial. Con frecuencia, además, en el caso de los rodajes en estudio, donde por una parte faltaba de manera relativa la posibilidad de dar un paso atrás y por otra la

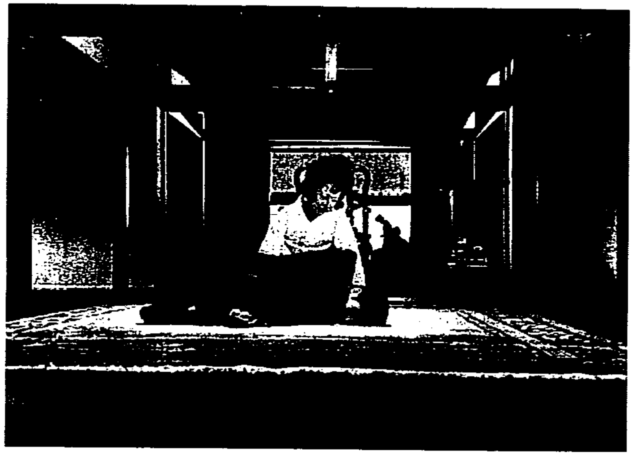
---

[3] J. Mitry, *Esthétique et psychologie...*, vol. 1, *op. cit.*, p. 273; las bastardillas son nuestras.

[4] *Ibid.*, p. 149.

---

[5] Jean Paulhan, *La Peinture cubiste*, París, Denoël/Gonthier, 1971, col. "Médiations", p. 86; reedición: París, Gallimard, 1990, col. "Folio essais".



1

2

En el fotograma 1, *Gishiki* (Nagisa Oshima, 1971) (*La ceremonia*), el énfasis en la estructura perspectiva recorta el espacio como sucesión de marcos, cajas imbricadas, unidad fragmentada de la escena teatral tal como la re-presenta Oshima.
(© colección *Cahiers du cinéma.*)
El fotograma 2, *The Lady from Shanghai* (Orson Welles, 1947) (*La dama de Shanghái*), debe relacionarse con el fotograma de *Greed*: la acentuación del código perspectivo desnaturaliza la escena, el código se deja leer y funciona como lectura, ya no como "naturaleza" (primitivos).

iluminación no siempre era lo bastante intensa, los fondos de las escenas eran precisamente telas pintadas en trampantojo que, a falta de inscribir el recorrido en profundidad de los personajes, inscribían su perspectiva.

Se sabe lo que viene con la perspectiva y, en consecuencia, lo que la profundidad de campo incorpora a la imagen cinematográfica en carácter de sus *códigos constitutivos*: los códigos de la representación clásica occidental, pictóricos y teatrales. Meliès, especialista de la "ilusión" y el estudio, ya decía en 1897 acerca de su "taller" de Montreuil: "En pocas palabras, es la reunión del taller fotográfico, en proporciones gigantescas, con la escena del teatro".[6] No se podría indicar con mayor precisión el doble fondo contra el cual se levanta la imagen cinematográfica, no de manera fortuita sino explícita y deliberada. La profundidad de campo no sólo es la marca, en la imagen cinematográfica primitiva, de su sometimiento a esos códigos de la representación y a las historias e ideologías que por fuerza los determinan y hacen funcionar (y Lebel no puede hacer nada para evitar que estas historias e ideologías estén contenidas en la historia del ascenso y la dominación de la burguesía capitalista y su ideología), sino que en términos más globales señala que el mismo aparato ideológico cine es producido en esos códigos y por esos sistemas de representación, a la vez como su complemento, su perfeccionamiento y su superación. No hay pues nada de accidental ni de específicamente técnico en el hecho de que la imagen cinematográfica reivindique desde el inicio la profundidad, puesto que además es esta la que la regla y la informa, y los aparatajes ópticos se ajustan a la posibilidad de su restitución. Al contrario de lo que parecen creer los técnicos, la restitución del movimiento y de la profundidad no son efectos de la cámara: la cámara es el efecto, la solución del problema de esa restitución.

Si la profundidad de campo es así una de las determinaciones principales del reglaje de la imagen (del aparato) cinematográfica, puede despertar sorpresa el hecho de que su eclipse casi total durante quince o veinte años tampoco haya constituido un problema para los historiadores estetas que, como Mitry y Bazin, lo señalan, y cuyo análisis limita el primero, como se verá, a las meras dificultades técnicas. La sorpresa es mayor debido a que, en otros lugares de su *Estética*, Mitry no deja de insistir en el vínculo entre perspectiva y movimiento en la producción de la sensación de relieve en el cine. Pero sucede precisamente que, para este autor, todos los procedimientos técnicos son iguales en materia de derecho e historia, "equivalentes" y sustituibles uno por otro sin más consecuencias que el efecto de sentido que el cineasta procura producir. La "libertad de elegir" en la panoplia de procedimientos técnicos que Mitry postula como característica del cineasta contemporáneo (de un cineasta intemporal), la extiende por metonimia a esos mismos procedimientos cuya esencia sería –con la única salvedad de las imposibilidades técnicas– la de poder ser libremente elegidos: serie de accesorios más o menos intercambiables y más o menos recientes, de los que "la moda" se apodera o no. La profundidad de campo no estaba "de moda" en 1896, era uno de los factores de credibilidad en la imagen cinematográfica (como, aunque no del todo en el mismo concepto, la reproducción fiel de los movimientos y la analogía figurativa). Y mediante la transformación de las condiciones de esa credibilidad, mediante el desplazamiento de los códigos de la verosimilitud cinematográfica del plano de la mera impresión de realidad a los planos más complejos de la lógica ficcional (códigos del relato), de la verosimilitud psicológica, de la impresión de homogeneidad y continuidad (el espacio tiempo coherente del drama clásico), se podrá dar razón de la desaparición de la profundidad, y no sólo en virtud de "retrasos" técnicos, porque estos no son accidentes sino que están de por sí contenidos en ese desplazamiento, ese reemplazo de códigos, y son sus efectos.

Parece no menos sorprendente (al menos si permanecemos en el nivel de las "causas técnicas") que un procedimiento que regía

---

[6] Citado por Jean Vivié, *Traité général de technique du cinéma*, vol. 1, *Historique et développement de la technique cinématographique*, París, Éditions B. P. I., 1946, p. 64. Esta obra dista de realizar el programa inscrito en su título. Y veremos un síntoma en el hecho de que no exista, al menos en lengua francesa, ninguna "historia de la técnica cinematográfica": manuales prácticos, por cierto, glosas sobre el perfeccionamiento de los "primeros aparatos", pero al margen de ese pasado mítico y del presente de la práctica (e incluso del futuro de los "progresos"), los técnicos no tienen historia.

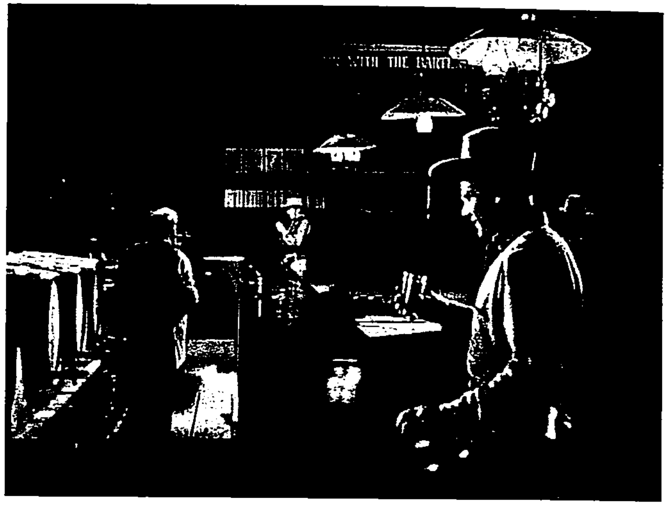
"naturalmente" gran parte de los filmes rodados entre 1895 y 1925[7] haya podido desaparecer, caer en el olvido durante tanto tiempo sin que, aparte de unos pocos, Renoir entre ellos, los cineastas manifiesten (al parecer) la menor inquietud al respecto. La profundidad de campo "primitiva" les había sido "dada" con la imagen fílmica (al menos en exteriores) y de manera solidaria con ella, y por lo tanto no constituía un problema (salvo que se quisiera anularla: pero eso implicaba una reflexión sobre sus efectos, un dominio de su código, de lo cual, salvo error u omisión, no veo signos en ese período), y se puede sostener que tanto los cineastas como los espectadores "interiorizaban" los códigos inscritos por ella. Y no sólo la imagen cinematográfica parecía tender "espontáneamente" a la profundidad, sino que muchos cineastas le hacían el juego y se afanaban en reforzar sus efectos por medio de una "puesta en escena en profundidad". Mitry cita (además de Williamson) a Von Stroheim, el *Fantomas* de Feuillade (1913) (ídem) e *Intolerance* de Griffith (1916) (*Intolerancia*). Podríamos agregar al menos a Stiller, Lubitsch y Lang. ¿Cuál fue el desarreglo producido, que permitió a J.-B. Brunius escribir en 1936: "En el verano de 1936, mientras preparábamos con Jean Renoir su película *Partie de campagne* [*Un día de campo* o *Una partida de campo*], decidimos que las escenas podían transcurrir entre personajes distantes más de diez metros en profundidad. Pero nos costó mucho conseguir objetivos antiguos considerados como fósiles: algunos Zeiss y un Bausch y Lomb abiertos a 3,5"?[8]

Esta es la explicación de Mitry:

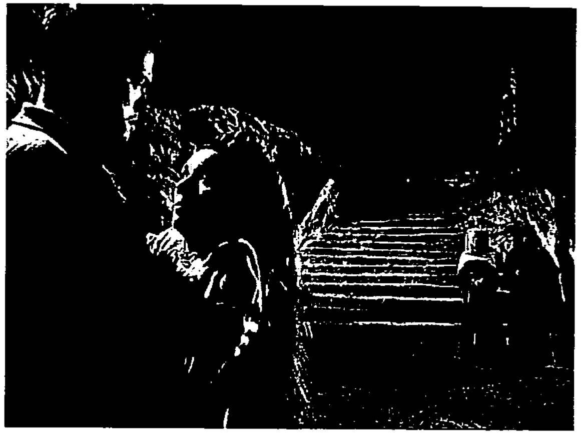
---

[7] Esta fecha es la proporcionada por Mitry. Como se verá, no es la única. Brunius habla de 1927 (el cine sonoro), de acuerdo con el diccionario de Bessy y Chardans, y se plantea en efecto la cuestión de una relación (cuya naturaleza directa o indirecta habrá que examinar) entre la desaparición de la profundidad de campo y la llegada del sonoro.

[8] Citado en *La Revue du cinéma*, 4, enero de 1947, p. 24 (número atravesado en su totalidad por la cuestión de la profundidad de campo). Cita extraída de Jacques-Bernard Brunius, "Photographie et photographie de cinema", álbum dedicado a la fotografía de *Arts et métiers graphiques*, 1938.



1



2

En la posterioridad hollywoodense de *El ciudadano*, *Duel in the Sun* (fotograma 1, King Vidor, 1946) (*Duelo al sol*): la profundidad y la distorsión de la perspectiva como "efectos", complementos dramático decorativos perfectamente integrados al espacio convencional del *saloon*, que no hacen mella en su "unidad".

Macbeth (fotograma 2, Orson Welles, 1948) (ídem): la profundidad y el relieve (negros y blancos) actúan al contrario como ruptura, fragmentación de un espacio dramático no inmovilizado, siempre en desplazamiento y desequilibrio.

> Podríamos preguntarnos por qué, con muy contadas excepciones (sobre todo Von Stroheim), esta "profundidad" se abandonó entre 1925 y los años cuarenta en beneficio de una segmentación intensiva. Cuestión de moda, dicen unos, influencia del cine soviético [?], afirman otros.[9] Sin que pueda achacárseles del todo un error, la razón, empero, es muy otra y tampoco obedece al uso casi exclusivo de los objetivos de gran abertura. Para decirlo con más exactitud, ese uso también fue consecuencia de otra cosa. Hemos dicho que basta con diafragmar más [para obtener una profundidad]. Pero, para poder hacerlo y conseguir igual calidad fotográfica, es preciso iluminar más. Nada más fácil antes de 1925: como la utilización de la película ortocromática permitía iluminar con arcos cuya capacidad de iluminación era considerable, bastaba con aumentar su número o que fueran más potentes. Pero a partir de 1925 la generalización de la pancromática lo trastocó todo. Sensible al rojo y a toda la luz visible (como su nombre lo indica), aunque de manera desigual, la pancromática ya no permitía la iluminación con arcos cuyo espectro, al tender hacia el violeta, coincidía justamente con su punto de sensibilidad más débil. Se recurrió por tanto a la incandescencia. Pero esas lámparas carecían por entonces de la potencia necesaria y, por otra parte, las primeras emulsiones pancromáticas distaban de tener la sensibilidad de las emulsiones actuales. En consecuencia, para tener una luminosidad suficiente, en lugar de diafragmar, había que "abrir" más. Por eso la utilización de los objetivos de gran abertura (y, con ello, de poca profundidad); por eso el "estrechamiento" de los campos, y por eso, necesariamente, una fragmentación más grande. Que esto se haya convertido en una manera de obrar normalizada por la rutina, una moda más que un modo, es cierto sin ninguna duda, pero esta "causa" nunca fue otra cosa que una consecuencia. Un mínimo de conocimientos técnicos habría ahorrado a nuestros teóricos [referencia indudable a Bazin] buscarle tres pies al gato.[10]

Bello ejemplo de discurso tecnicista (el exordio final debe haber provocado risas en los platós), del que lo menos que puede decirse es que, para resolver una dificultad, la sustituye por *varias otras*.

---

[9] Nos preguntamos quiénes: si el eje de la mutación se sitúa efectivamente en torno de 1925, la "influencia del cine soviético" no podía ser fuerte, y con buenos motivos.

[10] J. Mitry, *Esthétique et psychologie...*, vol. 2, *op. cit.*, p. 41

Ante todo dificultades técnicas, sobre las cuales merece la pena detenerse un momento (además, Mitry nos conmina a hacerlo), porque al remontar la cadena (interminable) de "causas técnicas" que descargan una en otra la responsabilidad final, van a aparecer algunas de las determinaciones *no técnicas* que la danza cruzada de aquellas causas tiene precisamente la función de enmascarar.

Todo proviene, asegura Mitry, de la "generalización de la pancromática a partir de 1925". Sea. Pero decir eso, como una evidencia de peso, y pasar de buenas a primeras a la inadaptación de los sistemas de iluminación al espectro de esa emulsión, es justamente *no decir* qué necesidad se asocia a esa "generalización", qué función (nueva) viene a cumplir la nueva película para la que la antigua no servía. Es escamotear la cuestión de lo que *ordena* el reemplazo de una emulsión de uso universal y que (si escuchamos a Mitry) no parecía tan mediocre, por otra que, siempre según el autor, está lejos del valor inicial.

Ahora bien, al parecer (y que sepamos) no entra exactamente en la lógica técnica ni en la lógica económica de la industria cinematográfica (ya muy estructurada y equipada en la década de 1920) la adopción (o la imposición) de un nuevo producto que en un primer momento plantea más problemas que el anterior y, por consiguiente, implica gastos de adaptación (modificación de los sistemas de iluminación, de los objetivos, etc.) *sin que se encuentre en ninguna parte cuáles pueden ser su ventaja o su beneficio.*

Y la primera de esas ventajas es en rigor que la película pancromática es *más sensible* que la ortocromática, puesto que –el propio Mitry lo dice, aunque la consecuencia no se lea en su texto– es, "como su nombre lo indica", "sensible a toda la luz visible", mientras que la segunda sólo lo es a las radiaciones del azul y el violeta.

El *Dictionnaire du cinéma et de la télévision*[11] precisa así esa ganancia:

---

[11] M. Bessy y J.-L. Chardans, *Dictionnaire du cinéma...*, *op. cit.*, el único donde pueden encontrarse algunas precisiones técnicas y algo de historia de las técnicas; la *Encyclopædia universalis*, en su capítulo "Technique du cinéma", titula un apartado "Émulsions" y sólo se ocupa en él del formato de los filmes.

> Con la [película] ortocromática, la transcripción de los diversos matices que componen un rostro, en blanco y negro, quedaba en desequilibrio. Para remediar esa situación, se maquillaba a los actores con azul y ocre. [...] En 1927 se lanzaron al mercado del cine las primeras emulsiones pancromáticas y la gama de sensibilidad se amplió en forma considerable. Hubo que revisar los maquillajes, que volvieron a colores casi normales. La imagen obtenida en blanco y negro se denominaba pancromática, es decir que reproducía todos los colores naturales en una gama de gris, negro y blanco muy extendida.

De hecho, se trata pues no sólo de una ganancia de sensibilidad, sino de *fidelidad* a "los colores naturales", una *ganancia de realismo*. La imagen cinematográfica se refina, perfecciona su "expresión", vuelve a entrar en competencia con la calidad de la imagen fotográfica que utiliza desde hace ya un buen tiempo la emulsión pancromática. La razón de ese "progreso técnico" no es sólo técnica (es ideológica): lo que cuenta no es tanto ser más sensible a la luz como "permitir mayor veracidad". La imagen dura y contrastada de los primeros tiempos del cine ya no era satisfactoria para los códigos del realismo fotográfico forjados y pulidos por la difusión de la fotografía. Mi hipótesis es que, de tal modo, en la producción de los "efectos de real", la profundidad (la perspectiva) pierde su importancia en beneficio del matiz, la gama, el color. Pero eso no es todo.

Puede admitirse con Mitry que durante los años (no más de dos o tres) de *paso* de la película ortocromática a la película pancromática, las (malas por inadaptadas) condiciones de uso de la nueva emulsión impidieron utilizar a pleno su mayor sensibilidad. Pero esta idea relativiza doblemente la demostración de Mitry.

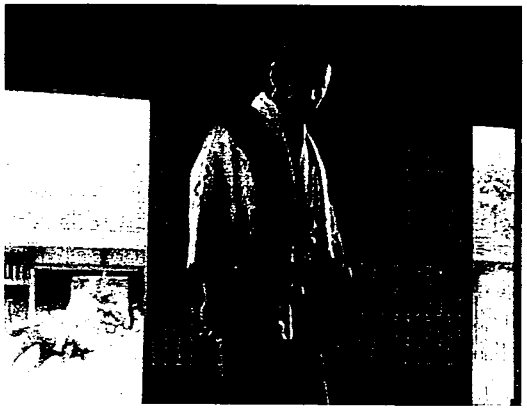
Ante todo porque ese tiempo de tanteos fue, por fuerza, muy provisorio (de lo contrario, habría significado un riesgo para la industria misma); porque la película pancromática se perfeccionó muy pronto (en 1931 Kodak lanzó la *"super-sensitive Eastman"*, y porque se encontraron paliativos a la tendencia de los arcos hacia el violeta (adición de sales –fluoruros de calcio, bario, estroncio y cromo– a los carbones): cuesta imaginar que una dificultad tan efímera y solucionable haya podido impedir seriamente el trabajo en profundidad de campo y "hacer perder la costumbre" de utilizarlo.

Debe suponerse que una industria capaz de cambiar (de la película ortocromática a la pancromática, pero también del mudo al sonoro) y superar los inconvenientes de esas mutaciones podía sin duda, a condición de quererlo –es decir, siempre que la demanda existiera y ejerciera una presión–, obtener sin demasiado esfuerzo a la vez la imagen pancromática y la profundidad (una sólo excluía en forma secundaria y momentánea a la otra). Ahora bien, si hizo falta una presión para cambiar de emulsión, ninguna se manifestó para conservar la profundidad. El defecto de la tesis de Mitry (y el aspecto en que se muestra tecnicista) es que explica mutaciones técnicas mediante otras mutaciones técnicas, sin considerar ni un instante que estas no son "libres" y ponen en juego fuerzas económicas y trabajo; en resumen, demandas programadas económica y socialmente. No hay un "cielo técnico" donde tal o cual medio se oponga a tal o cual otro.

A continuación, porque esa demostración se limita, por las necesidades de la causa, a los rodajes en estudio (donde, es cierto, la potencia de las lámparas y la sensibilidad de las emulsiones son determinantes), y "olvida" que, de todos modos, a los cineastas a veces les tocaba salir para rodar en exteriores, tanto alrededor de 1925 como más adelante. En ese ámbito, y disipadas todas las dificultades técnicas (y porque la película pancromática es más sensible que la ortocromática), la profundidad, dada de entrada, no podía ser un problema. Ahora bien, del cine sonoro a *El ciudadano*, cuando se la constata, queda *generalmente* reducida a la situación de complemento decorativo en los paisajes de los *westerns* o los filmes de aventuras, es decir, como *código* del paisaje en plano de conjunto, e incluso código de la "naturaleza" filmada. Posible –más: difícilmente evitable–, en el conjunto la profundidad de campo no se trabajaba, era residual. Eso es lo que hay que examinar: esa "desafección" no siempre ligada a una imposibilidad material.

De hecho, en el cine hollywoodense clásico ese estatus decorativo, residual, no es tanto el de la profundidad de campo "natural" como el del paisaje, la propia naturaleza. La preponderancia del rodaje en estudio (ligada a razones práctico económicas, pero también históricas: herencia del cine mudo, e ideológicas: preocupación por la "perfección técnica"), aun en el caso de la mayoría de las "escenas de exteriores", codificó la representación de la naturaleza en el cine de género. El juego del paisaje se redujo

1



2

Dos fotogramas de *Kumonosu-jo* (Akira Kurosawa, 1957) (*Trono de sangre*): una vez más, la profundidad de campo como medio de producción de un espacio complejo, fragmentado, donde la perspectiva ya no desempeña su función unificadora, vinculante, y contribuye en cambio a despegar los planos unos de otros, a oponerlos.
(Fotogramas de la colección Vincent Pinel.)

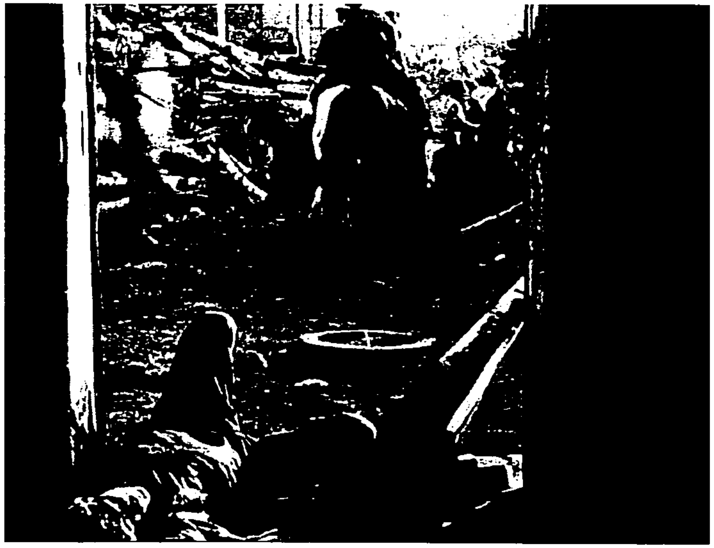
a ese "decorado", ese fondo decorativo, esa tela pintada heredera del teatro y propicia al recorte de los dramas psicológicos que muchas películas mudas habían hecho estallar (aunque sólo fueran las burlescas: *Our Hospitality* [Buster Keaton y John G. Blystone, 1923] [*La ley de la hospitalidad*], la mayor parte de las de Keaton, los filmes de Lloyd y Langdon). Enviar a un segundo equipo a tomar algunas "vistas" del Gran Cañón era confirmar la "verdad" de las telas pintadas, duplicar su código, transcribir pictóricamente los paisajes naturales "a la manera de un decorado". La determinación ausente del discurso de Mitry es la de la ideología del rodaje en estudio, y la representación del espacio (interior/exterior) producida por ella.

4
Desaparición de la profundidad, advenimiento de la palabra

Después de 1925 y hasta *El ciudadano* (1941), la profundidad de campo que actuaba "naturalmente" en la mayoría de los filmes se pierde... Ahora bien, ninguna de estas dos fechas deja de plantear algunos problemas. Es necesario esforzarse en precisar por un lado ese "en torno de 1925" señalado con rapidez por Mitry: en él se articulan, sincrónicamente y de acuerdo con una relación de determinación que queda por analizar, el paso de la película ortocromática a la película pancromática y el paso, sin duda más difícil y decisivo (aunque en el texto al que me refiero Mitry no diga una palabra sobre él) del cine mudo al cine sonoro; mutaciones "técnicas" que, como hemos visto en el caso de la primera y vemos desde el inicio en el caso de la segunda, no sólo ponen en juego "lo técnico" sino que están ideológica y económicamente determinadas, aunque de manera desigual. Por otra parte, si examinamos con más detenimiento el estatus de "filme corte" atribuido a *El ciudadano*, más por Bazin que por Mitry pero antes del primero por la gran mayoría de los críticos de la época, y en todo caso con referencia a la profundidad de campo, observamos que si bien Welles y su operador Gregg Toland la reinscriben en ese filme y esa reinscripción provoca el efecto de una transgresión, una verdadera innovación, no es que no puedan encontrarse en el período mismo de su gran eclipse una cantidad de películas en las que intervenía por excepción. Esas excepciones (aunque sólo sean, tratándose de Renoir, *Boudu salvado de las aguas*, *Un día en el campo* y *La Règle du jeu* [1939, *La regla del juego*]) son lo bastante escasas para confirmar la regla de una decadencia de la profundidad de campo, cuyas determinaciones es menester revelar. Pero su existencia misma obliga asimismo a interrogarse sobre el "olvido" que las afectó hasta que Bazin las individualiza al asignarles un lugar central en su tesis de la evolución del lenguaje cinematográfico hacia un "plus de realismo", y cuya magnitud se aprecia en la conmoción producida por la reactivación de la profundidad en *El ciudadano*. Puesto que con ello se marca que la represión de la profundidad de campo durante casi quince años y el golpe de efecto teatral de su retorno exceden con amplitud la mera escena técnica donde Mitry se esfuerza por confinarlos: comprometen investiduras ideológicas, prácticas, principios, cierta concepción de la difusión y fabricación del filme, las luchas contra la dominación de esa concepción y, en suma, el funcionamiento del cine como aparato ideológico y las condiciones económicas de ese funcionamiento.

En consecuencia, ya se aborde este problema a partir de la explicación tecnicista propuesta por Mitry –radicalmente insuficiente en cuanto, lo he mostrado, el reemplazo de la película ortocromática por la pancromática no resuelve nada por sí solo, toda vez que las nuevas condiciones de iluminación y toma de vistas sólo son incompatibles de manera muy provisoria con la obtención de la profundidad, pero sobre todo en cuanto ese mismo reemplazo no es la mera obra de un "progreso técnico", un "progreso" determinado en términos ideológicos y económicos y ligado a un desplazamiento de los códigos del "realismo" (que entraña una redefinición del realismo fotográfico), desplazamiento que una argumentación estrictamente técnica es impotente para explicar–, o se lo aborde, en forma retrospectiva, a partir de la subversión de las normas técnicas y convenciones de escritura producida por *El ciudadano*, no se pueden autonomizar sus aspectos técnicos, apartarlos de las contradicciones ideológicas y económicas en lucha en el campo total de la práctica cinematográfica. Lo que se juega en la profundidad de campo, lo que se juega en la historicidad de la técnica, son los códigos y los modos de producción del "realismo", la transmisión, la prórroga o la transformación de los sistemas ideológicos del reconocimiento, la especularidad, la verosimilitud.

En este punto, tal vez parezca que coincido con la tesis de Bazin sobre la profundidad de campo, la misma a la que apuntaba Mitry para oponerle una causalidad puramente técnica en virtud de la cual se "ahorraría a nuestros teóricos buscarle tres



Stachka (Serguéi Eisenstein, 1925) (*La huelga*). [Profundidad y encuadre en el encuadre: la muerte en primer plano, la destrucción y el terror en el fondo. La profundidad de campo eisensteiniana no es, desde luego, naturalista. Digamos que su puesta en juego suscita una puesta en escena en la profundidad del plano. Esa profundidad, en verdad, es la del embuste (la imagen es plana como la pantalla), pero el embuste que nos hace creer en una profundidad de la imagen proyectada –creencia de por sí alimentada por la profundidad de campo que hace que la profundidad o el relieve de la imagen nos resulten en cierto modo tangibles (habría que hablar de la dimensión *háptica* de la profundidad de campo)– nos lleva simplemente a creer en la situación representada, a creer en el cine. El embuste no es una mala pasada hecha al espectador, es la condición misma y el agente directo de la creencia de este. Positividad del embuste.]

pies al gato".[1] Bazin, en efecto, señala las determinaciones técnicas, pero lo hace para suprimirlas de inmediato:

> En 1938 o 1939, entonces, el cine sonoro conocía, sobre todo en Francia y Estados Unidos, una suerte de perfección clásica fundada por un lado en la madurez de los géneros dramáticos elaborados desde hacía diez años o heredados del cine mudo, y por otro en la estabilización de los progresos técnicos. La década de los treinta fue a la vez la del sonido y la película pancromática; *es preciso trabajar esta conjunción, que Mitry pasa por alto y que yo ya he hecho notar, como articulación de las mutaciones técnicas con las determinaciones económicas y las presiones ideológicas.* Es indudable que el equipamiento de los estudios no había dejado de perfeccionarse, pero estas mejoras sólo eran de detalle y ninguna de ellas abría posibilidades radicalmente nuevas a la puesta en escena. Por lo demás, la situación no ha cambiado desde 1940, como no sea, con todo, en lo concerniente a la fotografía, gracias al aumento de la sensibilidad de la película. La pancromática trastornó el equilibrio de los valores de la imagen y las emulsiones ultrasensibles permitieron modificar su diseño. Con la libertad de hacer tomas de vistas en estudio con diafragmas mucho más cerrados, el operador pudo, llegado el caso, eliminar el desenfocado de los segundos planos que solía ser de rigor. Pero encontraríamos muchos ejemplos anteriores de uso de la profundidad de campo (en Jean Renoir, por ejemplo); esta siempre fue posible en exteriores e incluso en estudio al precio de algunas hazañas. Bastaba con quererlo. De manera que se trata menos de un problema técnico, cuya solución, es verdad, se vio sumamente facilitada, que de una búsqueda de estilo. [...] Como los determinismos técnicos quedaban prácticamente eliminados, hay que buscar en otra parte los signos y principios de la evolución del lenguaje: en el replanteamiento de los temas y, como consecuencia, de los estilos necesarios para su expresión.[2]

"Bastaba con quererlo": así como no lo hace Mitry con su recurso a la técnica como última instancia, Bazin tampoco resuelve la cuestión de la decadencia y el renacimiento de la profundidad al hacer de ella un asunto de la "voluntad" o "falta de voluntad" de tal o cual cineasta o técnico.

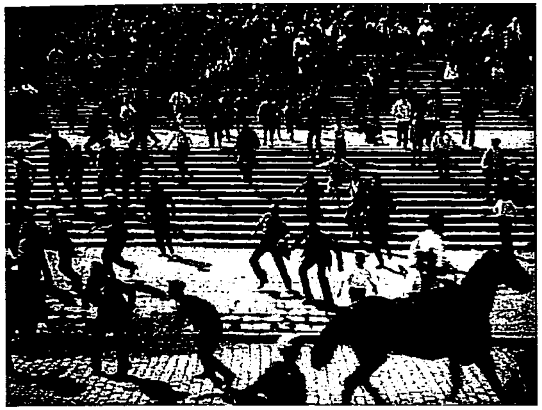
---

[1] J. Mitry, *Esthétique et psychologie...*, vol. 2, *op. cit.*, p. 41.

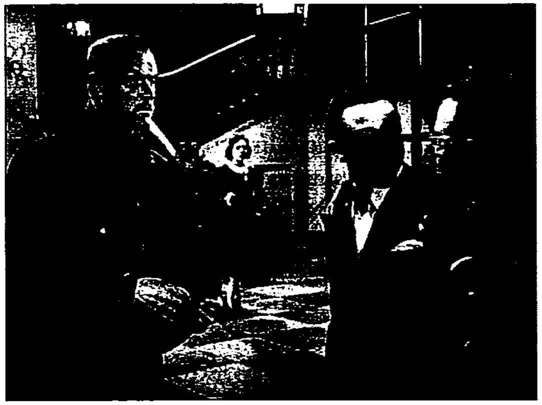
[2] A. Bazin, "L'évolution du langage cinématographique", *op. cit.*, pp. 138 y 139.

Es cierto, Renoir "quiso" filmar *Un día en el campo* o *La regla del juego* en profundidad: pero he citado la observación de Brunius sobre la extrema dificultad con que tropezaron, quince años después de su introducción, para recuperar los objetivos de los "primitivos" que permitían esa profundidad. ¿Por qué esa dificultad, y por qué tan escasos los cineastas que, durante diez años, se preocuparon por la profundidad (si hubieran sido más numerosos, no hay duda alguna de que las dificultades técnicas mencionadas por Mitry o las dificultades prácticas señaladas por Brunius se habrían resuelto con facilidad)? Preguntémonos una vez más: ¿cuáles eran las fuerzas, las presiones, las demandas en juego que rigieron esa desafección y las excepciones que la confirmaban? Ni Mitry ni Bazin lo dicen. Los problemas técnicos para uno y la búsqueda estilística para otro hacen las veces de razón última. Pero ¿de dónde vienen esos problemas y esa búsqueda? ¿Qué es lo que los produce? ¿En qué otras escenas se determinan o representan esas "causas"?

Con referencia al objeto técnico estilístico profundidad de campo, y *para construirlo teóricamente*, la cuestión pasa por hacer estallar la escena técnica y la escena estilística, en una u otra de las cuales, pero cada uno de la misma manera excluyente y autonomizante, lo pensaron Mitry y Bazin. Puesto que del fracaso de las "causas técnicas" del primero no podría en modo alguno concluirse en la supresión definitiva de los "determinismos técnicos" que el segundo se apresura a suscribir, demasiado contento con poder poner en el puesto de mando las meras exigencias estéticas de la "búsqueda de estilo" y éticas del "destino realista del lenguaje cinematográfico". Ante todo porque "estilo" o lenguaje por un lado, técnicas por otro, no son independientes en absoluto, sino que se implican forzosamente, se superponen (en otro texto sobre la profundidad de campo, "William Wyler o el jansenista de la puesta en escena", Bazin, sin embargo, lo expone con toda claridad: "Los perfeccionamientos de la óptica están en estrecha relación con la historia del *découpage*, a la vez causa y consecuencia"). Y porque esta implicación es precisamente lo que la teoría materialista del cine debe desentrañar, habida cuenta de que con ella también se alimentó la confusión del metalenguaje técnico y el metalenguaje crítico. Los dos campos no sólo no son independientes uno de



1



2

Diga lo que dijere Bazin, no hay la más mínima incompatibilidad entre montaje y profundidad de campo, cosa que testimonian –por el lado de la primera– el fotograma de *La huelga* (véase página precedente) y el de *Bronenosets Potyomkin* (fotograma 1, Serguéi Eisenstein, 1925) (*El acorazado Potemkin*), tomados de filmes en los que el montaje tiene a su cargo la producción significante. Al mismo tiempo, las narraciones hollywoodenses sonoras reprimen ambos aspectos, en cuanto la inscripción de la profundidad, cuando ya no es "primitiva", implica un trabajo de escritura. En *El ciudadano*, profundidad de campo y montaje están en acción de manera conjunta, en tanto que para Bazin la inscripción de la primera tiene por fin la supresión, la "superación" del segundo. A partir de la práctica específica de Renoir (fotograma 2, *La regle du jeu* [Jean Renoir, 1939] [*La regla del juego*]), que hace jugar la profundidad dentro de *planos secuencia*, Bazin presenta la profundidad de campo como indisociable de ese tipo de planos y la piensa a través de estos como factor de "continuidad" (= realismo, respeto por la "realidad vivida") que niega y supera el montaje discontinuo.

[Lo que se pone de relieve con el advenimiento de la palabra, y más aún a partir de 1960 con la posibilidad de grabar el sonido sincrónico en exteriores y en las condiciones de un rodaje "liviano" (cámara de 16 milímetros sincrónica), es que el despliegue de la palabra filmada requiere duraciones y dificulta el gesto de cortar. Hay en el habla escansiones musicales, formas, que es fácil arruinar al cortarlas, pero que, por decirlo de algún modo, para vengarse de ese maltrato hacen oír sus consecuencias al espectador. Los cortes en el sonido exigen la pericia de un cirujano estético. Por otra parte, la palabra filmada, cuando ya no es únicamente la de los actores que dicen un texto o un diálogo escrito por un autor, cuando corresponde a lo que ellos mismos quieren decir, se formaliza por sí sola, se construye por libre asociación de palabras con otras palabras, y es el "cine directo" el que registra esta invención de un habla singular. Con ello, todo gesto de montaje resulta problemático. Lo que viene a poner barreras al montaje no es la profundidad de campo, es la palabra filmada.]

otro, sino que en conjunto no son autónomos: las variaciones, la historia de su superposición y su (infrecuente) condición excedentaria, se determinan ideológica y económicamente, según retrasos y desigualdades que mantienen a la vez su indisociabilidad y su especificidad relativa.

Sin excepción, las historias y estéticas idealistas plantean la autonomía y la autosuficiencia del par progresos técnicos/innovaciones estilísticas: sus dos polos se atraen en circuito cerrado. Cuando en realidad se trata no sólo de determinar qué es lo principal y qué lo secundario en esta contradicción (el tecnicismo y el esteticismo consisten precisamente en la primacía acordada a uno de los dos términos), sino de ver cómo ese aspecto principal y ese aspecto secundario pueden cambiar de lugar, de qué manera todas esas variaciones son el reflejo –y el par mismo el producto– de las contradicciones que trabajan el aparato ideológico cine. La problemática de la profundidad de campo tal como funciona aquí tiene justamente la función de dividir y volver a dividir la unicidad ilusoria de las escenas técnicas y estéticas, desplegar las contradicciones que las fundan y las disuelven a la vez (el discurso idealista –tanto Mitry como Bazin– sólo puede sostenerse a costa del encubrimiento de esas contradicciones).

De inmediato, esta división acierta a actuar en la laguna que desmantela el razonamiento de Mitry: ¿cómo no haber advertido la sincronía entre la desaparición de la profundidad y la instauración del cine sonoro?

En efecto, la segunda de las ventajas que la industria del cine pudo encontrar, "en torno de 1925", al imponerse –pese a las dificultades prácticas y el costo de la operación– el reemplazo de la película ortocromática por la pancromática, obedece también a la mayor sensibilidad de esta última. Esa ganancia de sensibilidad no sólo permitía el realineamiento del "realismo" de la imagen cinematográfica con la imagen fotográfica,[3] sino que compensaba la pérdida de luz debida al paso de una velocidad de toma de vis-

---

[3] Vuelvo a este punto, tratado acaso de manera un poco elíptica unas páginas atrás. Escribía: "La imagen dura y contrastada de los primeros tiempos del cine ya no era satisfactoria para los códigos del realismo fotográfico forjados y pulidos por la difusión de la fotografía". En la reorganización general de los códigos del "realismo" cinematográfico producida en Hollywood (según sus normas y sus objetivos ideológicos y económicos, desde luego: en su provecho y el de la ideología burguesa) por el cine sonoro, los códigos del "realismo" propiamente fotográfico de la imagen fílmica se redefinen en forma específica (pero no excluyente) con referencia al lugar cada vez más importante adoptado por la imagen fotográfica en las sociedades burguesas y a su consumo masivo. Ese lugar tiene algo que ver con el del oro (del fetiche): la foto amoneda lo "real", la "vida", y asegura la "comodidad" de su circulación y apropiación. Con ello, se la consagra de manera unánime como equivalente general, patrón de todo "realismo": la imagen cinematográfica no podía, sin perder algo de su "poder" (su credibilidad), no conformarse a sus normas. El plano "estrictamente técnico" de los perfeccionamientos de la óptica y las emulsiones queda así programado en su totalidad por la ideología de la reproducción "realista" del mundo vigente en la constitución de la imagen fotográfica como "representación objetiva" por excelencia. Ideología, sistema de codificación que a su vez esa imagen prolonga. El filme viene pues a tomar su lugar, cumplir su papel en el circuito de constitución y prolongación de los códigos del "realismo" icónico analizado por Bourdieu: "Una obra parece «semejante» o «realista» cuando las reglas que definen sus condiciones de producción coinciden con la definición en vigor de la visión objetiva del mundo o, más precisamente, con la «visión del mundo» del espectador, es decir, con un sistema de categorías sociales de percepción y apreciación que son de por sí el producto de la frecuentación prolongada de representaciones producidas de acuerdo con esas mismas reglas. De tal modo, al otorgar a la fotografía un certificado de realismo, nuestra sociedad no hace otra cosa que confirmarse a sí misma la certeza tautológica de que una imagen conforme a su representación de la objetividad es verdaderamente objetiva. Para verse reforzada en esa *certitudo sui*, le basta con olvidar que las representaciones fotográficas sólo deben parecer «semejantes» y «objetivas» en su conformidad a las leyes de la representación que ella misma había producido y puesto en práctica (conocemos el uso que los pintores hacían de la *camera obscura*) mucho tiempo antes de ser capaz de producir los medios de efectuarlas mecánicamente. Si es cierto, como se ha dicho, que «la naturaleza imita el arte», se comprende que la fotografía, imitación del arte «más natural» para nuestra sociedad, aparezca como la imitación más fiel de la naturaleza». Pierre Bourdieu, "Sociologie de la perception esthétique", en Bernard Teyssedre *et al.*, *Les Sciences humaines et l'œuvre d'art*, Bruselas, La Connaissance, 1969; p. 174 [trad. cast.: "Sociología de la percepción estética", en *Creencia*

tas de dieciséis o dieciocho imágenes por segundo a la velocidad de veinticuatro imágenes por segundo que impone el cine sonoro. Es de sorprender (vista su reivindicación del "saber técnico") que Mitry, para ilustrar la desaparición de la profundidad, haya podido "omitir" la más indiscutible de las explicaciones técnicas posibles en esas circunstancias: "El cine sonoro", escribía Brunius en 1938, "al reducir el tiempo de exposición de un trigésimo a alrededor de un quincuagésimo de segundo, nos proporcionó la pancromática y los objetivos muy abiertos".[4] La cadena pancromática/objetivos sin profundidad/sonoro funciona mejor como "causalidad técnica" que el rodeo por las lámparas incandescentes propuesto por Mitry.[5] Los "años en torno de 1925" (o "la década de los treinta" de Bazin) se concretan así en 1927, fecha del lanzamiento conjunto al mercado de la película pancromática y el cine sonoro.

Pero esta "mejor" explicación técnica no podría servir aquí más que para remarcar la coincidencia entre la llegada del sonoro y el abandono de la profundidad, y no para proponerle una razón. Aunque algunos de sus efectos lo sean, esa razón no es técnica. Además, como ya hemos visto, más de un filme sonoro anterior a *El ciudadano* trabaja la profundidad, y por otra parte la generalización de los objetivos de gran abertura no la excluye: al incrementarse la sensibilidad de las emulsiones y ser viable la intensificación de la iluminación, nada impedía –desde un punto de vista técnico– diafragmar esos objetivos (si es que, a diferencia de Renoir, no podían encontrarse otros). El sonoro, en consecuencia, no debe intervenir como "causa técnica" última, sino en cuanto que, en un lugar preciso de producción y distribución (Hollywood), remodela no sólo los sistemas de escritura del filme sino también, con ellos y como regulación de esa puesta al día, la función ideológica del cine y los datos económicos de su funcionamiento.

No es indiferente que –en Hollywood– la palabra y el sujeto hablante entren en escena cuando la expresión de la imagen se matiza, se abre a los valores del gris –traducción monocromática de la gama de los colores– y se acerca de tal modo a una imitación más fiel de las imágenes fotográficas, cuya promoción (fetichización) como las normas mismas del realismo ya he mencionado. Una vez producidos,[6] el sonido y la palabra se plebiscitan como la *"verdad" que faltaba* en el cine mudo: acerca de la cual se advierte de improviso, no sin turbación ni resistencias,[7] que le faltaba. Y en el acto esa verdad torna perimidas todas las películas que no la poseen, que no la producen.[8] Ese complemento

---

artística y bienes simbólicos: elementos para una sociología de la cultura, Buenos Aires, Aurelia Rivera, 2003].

[4] J.-B. Brunius, "Photographie et photographie de cinéma", *op. cit.*

[5] Tanto más cuanto que, de dar crédito a otro técnico, Jean Vivié, fue el cine sonoro el que impuso la incandescencia, y no (sólo) una cuestión de espectro como afirma Mitry: "Fue preciso modificar por completo los aparatos de iluminación: en efecto, los arcos eléctricos producían un silbido característico que habría impedido toda toma de sonido, y como no se había encontrado manera alguna de silenciarlos, fueron reemplazados por lámparas incandescentes de gran potencia cuya técnica de fabricación, por fortuna, acababa de perfeccionarse". J. Vivié, *Traité général de technique du cinéma*, vol. 1, *op. cit.*, p. 87.

[6] En 1926, *Don Juan* (Alan Crosland) (ídem); en 1927, *The Jazz Singer* (Alan Crosland) (*El cantor de jazz*), de Warner, y *Seventh Heaven* (Frank Borzage) (*El séptimo cielo*), de Fox, y en 1929, para terminar, "el primer filme cien por ciento sonoro", *Lights of New York* (Brian Foy) (*Luces de Nueva York*).

[7] ¿Es necesario recordar, después de todas las "Historias del cine", que la mayoría de los cineastas del mudo fueron, al menos durante un tiempo, hostiles al sonoro? Críticos y teóricos también lo eran en su mayor parte. Pero al margen del famoso "manifiesto" de Eisenstein, Pudovkin y Alexandrov, esas reacciones de oposición, esteticistas, formalistas, elitistas, no tardaron en ser contrarrestadas en nombre del "progreso". Como exigía una denegación más violenta, el cine mudo resultó ser el ámbito de investiduras fantasmáticas más fuertes que lo que el sonoro podía alimentar, y de allí esas resistencias.

[8] No por nada, la reacción de la Unión Soviética a la propagación mundial del cine sonoro es la más tardía y lenta: aún en 1934, Mijaíl Romm rueda su primer filme, *Pyshka* (*Bola de sebo*), sin sonido. En efecto, no había casi razones para que, en un país socialista donde otras tareas económicas tenían mayor urgencia, hubiera que hacer un cambio radical del equipamiento de las salas y los estudios (además, en él las prácticas del montaje habían hecho superflua la utilización representativa de la palabra). Con respecto a ese "retraso" de las técnicas en la URSS, debido no sólo a las dificultades sino a las *decisiones económicas*,

decisivo, ese "lastre de realidad" (Bazin) que constituyen sonido y palabra, interviene pues desde el inicio como *perfeccionamiento y redefinición de la impresión de realidad.*

A costa de una serie de cegueras, en efecto (de denegaciones), se había podido tomar la imagen muda como reflejo, doble objetivo de la "vida misma": renegación del color, renegación del relieve, renegación del sonido. Fundada en esas faltas (como, por lo demás, toda representación lo está en una falta que la regla, una falla que está en el principio de todo simulacro: de uno u otro modo, el espectador conoce bien su artificio, pero, pese a todo, prefiere creer en él),[9] la representación fílmica sólo podía producirse, ya lo hice notar,[10] cuando se procuraba atenuar sus efectos, enmascarar su realidad misma. De lo contrario, se la habría rechazado como demasiado visiblemente ficticia: era de absoluta necesidad que facilitase la denegación de esas verdaderas castraciones sensoriales que fundaban su especificidad y no que, al remarcarlas, la impidiera. Hacían falta *compromisos* para que el cine pudiera funcionar como aparato ideológico y pudiese haber embuste.

Este trabajo de sutura, relleno, remiendo de las faltas que no dejaban de recordar la diferencia radical de la imagen cinematográfica, no se hizo de una vez sino de manera gradual, *mediante la acumulación paciente de los progresos técnicos.* Directa y totalmente programada por la ideología de la semejanza, de la duplicación "objetiva" de un "real" que por su parte se concebía como reflejo especular, la técnica cinematográfica se aplicó a perfeccionar y refinar el dispositivo primitivamente imperfecto, *siempre* imperfecto del embuste ideológico producido por el filme como "impresión de realidad". La falta de relieve había sido suplida de inmediato (es la impresión de realidad originaria) por el movimiento y la "profundidad" de la imagen, que inscribían el código de la perspectiva que en las culturas occidentales vale como emblema principal del relieve espacial. La falta de color tuvo que conformarse con la película pancromática, a la espera de la comercialización de las técnicas de la tricromía (1935-1940). Ni los pianos ni las orquestas del cine mudo podían, a decir verdad, hacer las veces de "sonido realista": la palabra y el sonido *sincrónicos* –a pesar de sus imperfecciones, en rigor de escasa importancia en un momento en que la reproducción sonora en todos los ámbitos: discos, radios, se ve afectada por ruidos de fondo y parásitos– generan así un *desplazamiento* considerable del *lugar y los medios hasta entonces estrictamente icónicos* de la producción de la impresión de realidad.

Como las condiciones *ideológicas* de producción y consumo de la impresión de realidad primitiva (analogía figurativa + movimiento + perspectiva) cambiaban (aunque sólo fuera en función de la difusión misma de la foto y el cine), había que amañar sus modalidades técnicas para que el acto de denegación que prorrogaba el embuste pudiese seguir cumpliéndose en forma "automática", refleja, sin perturbación del espectáculo ni, sobre todo, trabajo, esfuerzo propio del espectador. La sucesión y la puja de los progresos técnicos no pueden leerse como marcha hacia un "mayor realismo", al modo de Bazin (cf. *infra*), salvo en cuanto acumulan complementos realistas que apuntan en su totalidad a reproducir, reforzándola, diversificándola y sutilizándola, la impresión de realidad; esto es, a reducir todo lo posible, a minimizar la brecha que el "bien sé pero, a pesar de todo" debe colmar.

Tal es el eje ideológico que centra la búsqueda de la "perfección técnica", la "ineluctabilidad" del "realismo": todo el trabajo se traslada hacia los instrumentos técnicos, es monopolizado por el aparataje, precisamente con vistas a ahorrar al espectador la más mínima labor; para resumir con trazo muy grueso la cuestión, podemos decir que lo que progresa no es el espectador sino

---

puede señalarse que si el capitalismo frena el desarrollo de las fuerzas productivas, también puede suceder que acelere el de algunas técnicas, porque le son útiles. No podría ser indiferente el hecho de que, así, el cine sea uno de los campos donde los progresos técnicos se acumularon en unos pocos años, ni que esta sobrepuja haya tenido principalmente por base a Hollywood (o a Wall Street).

[9] Cf. Octave Mannoni, *Clefs pour l'imaginaire ou l'Autre scène*, París, Seuil, 1969 [trad. cast.: *La otra escena: claves de lo imaginario*, Buenos Aires, Amorrortu, 1990], además de Pascal Bonitzer, "Fétichisme de la technique: la notion de plan", *Cahiers du cinéma*, 233, noviembre de 1971, pp. 4-10, que coincide en más de un aspecto con este análisis.

[10] "El «realismo» cinematográfico sólo se produce y es tal al producirse como renegación de la «realidad fílmica»."

la técnica; en particular, el "realismo" costosamente puesto en práctica no tiene por objeto la apropiación cognitiva de lo real, su tarea es reforzar la credibilidad del espectáculo que se da como representante (encubrimiento) de ese real. Ese es al menos el eje en Hollywood, lugar principal a la vez de la puesta a punto y la difusión de los perfeccionamientos técnicos y de la dominación de la concepción espectacular del cine.

Muchos comentaristas mostraron sorpresa al constatar que en el momento mismo en que el cine mudo alcanzaba su mayor productividad con el desarrollo de las prácticas del montaje –en esencia (y no por nada) las prácticas soviéticas, mientras las otras (la escuela francesa entre ellas), aunque "vanguardia", se estancaban en el formalismo– y por fin podía hablarse, en la terminología de la época (Canudo, Élie Faure, etc.), de "música de las imágenes" y de "escritura cinematográfica", el sonoro vino a decretar de un plumazo la caducidad de esos valores recién descubiertos, a arruinar un lenguaje que, hecho admirable, podía justamente "prescindir" de la palabra y era con ello objeto de alabanza.

Mi hipótesis es que no hay azar alguno en el hecho de que el sonoro se haya impuesto ante todo en Hollywood (y luego, vía Alemania, por doquier): en ese lugar ideológicamente determinado donde el montaje, en sustancia, no tenía derecho de ciudadanía (si se exceptúan –y de eso se trata, de excepciones, y con fecha precisa– ciertos filmes de Griffith). El antagonismo entre la lógica, la inclinación de la narración hollywoodense (ya relativamente esbozada al final del cine mudo) y las concepciones y prácticas del montaje como escritura sobredetermina, me parece, la adopción del sonoro por parte de Hollywood. Y ello, justamente debido a que esta adopción está determinada no por una inquietud abstracta por el "progreso técnico" sino sin duda, y en forma masiva, por una lucha económica (competencia de los trusts y los bancos) *y* una demanda ideológica cuya satisfacción demuestra ser de las más rentables.

Se sabe que el primer procedimiento de registro y reproducción sonora cuya comercialización fue posible y fructífera es el Vitaphone, propiedad del trust Western Electric, ligado, según Sadoul, a la banca Morgan, como las principales grandes compañías. Sin embargo, las gestiones de la Western ante esas empresas se saldaron con un fracaso: sólidamente establecidas y dominantes por entonces en el mercado mundial, estas temían que el cine sonoro, al poner un inevitable acento en la especificidad de las lenguas, dividiera su hegemonía, pusiera en riesgo su expansión y aumentara en forma considerable el costo de los filmes. Tuvo que aparecer una pequeña compañía, casi al borde de la ruina y sin mucho que perder, la Warner Brothers, para intentar la aventura: fue, en agosto de 1926, el estreno y el éxito de *Don Juan*, "primera película sonora y cantada". La competencia se desata de inmediato: la Western Electric, en el mismo momento en que construye para la Warner las instalaciones Vitaphone, monta para la Fox (propietaria de las patentes de Lee De Forest y T. W. Case) las instalaciones del Movietone. A comienzos de 1927, Fox lanza algunas breves bandas sonoras, mientras que la Warner inaugura de manera decisiva el mercado con *El cantor de jazz*, luego de cuyo triunfo se desencadenan la carrera por las patentes y la guerra comercial. Como las grandes compañías se precipitaron a adoptar el sonoro *luego* de que este hubiera demostrado no su puesta a punto técnica sino su superioridad comercial, inferiremos como muy evidente el hecho de que el progreso técnico no es el motor de la evolución del cine sino, más bien, el efecto, la respuesta a una demanda ideológica que los comerciantes cinematográficos tienen la misión de satisfacer y prolongar.

Hay que preguntarse si la difusión y el triunfo internacional de la "primera película sonora y hablada" se programaron de antemano más en virtud de la curiosidad del público ante una innovación técnica (es sabido que bastante antes de *El cantor de jazz* esa curiosidad había podido satisfacerse de diversas maneras gracias a mil experiencias de sincronización y sonorización) que de la revelación y la supresión, en el mismo momento, de una laguna que hasta entonces sólo se sentía en forma oscura como tal, que se negaba a la vez que se procuraba mitigarla mediante el recurso a una orquesta o un disco y que, desaparecida la necesidad de su denegación, mostraba con brutalidad que no podía tolerársela más. Restará analizar, por cierto, las determinaciones seguramente más complejas y múltiples que trabajan y programan esa demanda ideológica, así como el motivo de su abrupta condensación que provoca un verdadero salto cualitativo en ella, puesto que, una vez surgido, el cine sonoro niega y reduce a nada el cine mudo para todos los públicos. Pero insisto en que –como en el caso de la "invención del cine"–, ya desde 1910-1915 el sonoro era posible desde el punto de vista científico y técnico (los trabajos de Lauste de 1912 "resolvieron por completo el problema. A partir de 1912, toda la producción cinematográfica habría podido ser sonora"):[11] habrá que dar cuenta de ese retardo, esa *différance* que no agota el argumento de un "plus" de perfeccionamiento que habría sido preciso aportar a las patentes técnicas viables de Lauste y De Forest en la década de 1910, porque es justamente ese retardo el que aprovechan para efectuarse esos múltiples perfeccionamientos.

En la vacilación manifiesta de la industria para internarse en el camino del sonoro, es legítimo hacer terciar otra cosa que la perfectibilidad (inagotable) de la técnica: consideraciones ante todo económicas, entre ellas la lucha de los trusts por el elemento más acuciante, las patentes de la imagen; anhelo capitalista de consolidar durante el mayor tiempo posible la reproducción mecánica de la ganancia, prolongando con los menores costos las condiciones originarias de esta, y, por último, las determinaciones ideológicas con las cuales ellas se articulan: la necesidad de la industria de volver a compatibilizar, pero *a posteriori*, el aparataje técnico con la demanda ideológica. Ahora bien, era sin duda sobre esta demanda que, desde mucho tiempo atrás, ejercían presión, en su condición de reprimidas y denegadas, las faltas (de color, de sonido, de relieve) que la imagen cinematográfica, negra, muda, ilusoriamente profunda, no cesaba de inscribir, mientras persistía en presentarse como reproducción "objetiva" de lo real, en apostar de manera masiva a la impresión de realidad producida por ella y en hacer de ese mecanismo denegador el principio de organización significante del filme en su integridad, el fundamento del realismo espectacular y de la lógica ficcional dominante.

En la medida en que apostaban a fondo por los "efectos de real", el sistema representación/denegación y la "verosimilitud" y el "realismo" de un espectáculo en el que el lugar y la inscripción del espectador estaban confortablemente dispuestos, y porque contaban con el embuste introducido por la impresión de realidad y lo exhibían, las narraciones hollywoodenses (con excepción de las burlescas), dominantes en los años finales del cine mudo, inscribían la falta de la palabra, no podía no inscribir la palabra (el color, el relieve) como falta. En tanto que las prácticas del montaje, y sobre todo las soviéticas, habían generado otro lugar para el espectador: el del lector, el lugar de un trabajo, y un trabajo que venía por necesidad a poner barreras a la entrega al filme como espectáculo, a la imagen en su capacidad de reducirse a la impresión de realidad.

Todo montaje (incluso formalista) produce *como mínimo efectos de trabajo*: multiplica las huellas, cortes, saltos, fracturas y, en síntesis, los signos de escritura que lo afirman como un elemento en funcionamiento, en virtud de lo cual se marca, de nuevo como mínimo, que hay trabajo de producción significante: *se ve*. Con ello el montaje viene a obstaculizar, trabajar, escribir el desarrollo lineal y continuo de las imágenes, hipostasiado como "natural", la "naturalidad" misma de la "duración realista" de las escenas, "el respeto por la continuidad del espacio dramático y, naturalmente, por su duración",[12] aspecto en el cual Bazin ve el fundamento del "realismo" porque en él se deja a lo "real" el tiempo y el lugar de "revelarse". Esa continuidad, esa linealidad (que Bazin, como buen idealista, representa como las mismas de lo real, pese a que la impresión de lo continuo es a lo sumo un producto de la percepción), esa duración misma, el "pensamiento montajista" las desarticula, las rompe, las fragmenta, y como mínimo las empaña: se empaña a la vez el escalonamiento de la impresión de realidad en el tiempo, y se contradice su desarrollo por la cadena continua de las imágenes, pese a que, para que su embuste se instale y actúe, hace falta justamente ese desarrollo, y que no tenga tropiezos ni fallas. Al trabajar el estatus de la imagen (de la sucesión de imágenes, porque la imagen cinematográfica nunca se da sola y el mecanismo de la impresión de realidad supone, para inscribir el movimiento, una duración) en la red significante, al redistribuir sus lugares, al reorganizar sus relaciones de acuerdo con sistemas

---

[11] M. Bessy y J.-L. Chardans, *Dictionnaire du cinéma et de la télévision*, *op. cit.*

[12] A. Bazin, "L'évolution du langage cinématographique", *op. cit.*, p. 142.

de oposición y recurrencia, al dividir y desnaturalizar su encadenamiento mecánico, el montaje *superpone* a la emisión hilada de impresión de realidad que toda sucesión de imágenes (montadas o no) produce necesariamente, otro movimiento, el del sentido, la lectura, que la descentra o, mejor, descentra de ella al espectador, enfrentado a un sistema de la discontinuidad que contradice a cada instante la tendencia a la continuidad que aquella impresión prolonga y de la que se alimenta.

Podemos reescribir así la observación de Bazin:

> Si lo esencial del arte cinematográfico [justamente es eso lo que Bazin no cree] cabe en todo lo que la plástica y el montaje pueden agregar a una realidad dada [a una impresión de realidad siempre dada], el arte mudo es un arte completo. A lo sumo, el sonido podría tener un papel subordinado y complementario: como contrapunto a la imagen visual [la teoría eisensteiniana –o vertoviana– del "contrapunto" o de la contradicción entre sonido e imagen no entraña una "subordinación" del primero, sino una relación dialéctica en la cual, en todo caso, y al contrario del cine sonoro de Hollywood, el sonido no siempre es dominante].[13]

Precisamente: el montaje desplaza el lugar de asignación del sonido, no hace de él un complemento y, pronto, una de las piezas maestras de la impresión de realidad como lo hace la narración hollywoodense, sino una contradicción complementaria que también puede actuar contra esa impresión.

Hay una gran distancia, un gran conflicto, en efecto, entre una concepción del cine fundada sobre la *proliferación* en todos los niveles significantes del embuste institucional de la impresión de realidad, y en la cual la palabra llega para perfeccionar y sobrepasar ese embuste, y otra basada sobre la superación en el texto fílmico del embuste "realista", sobre la diferencia del filme, sobre el trabajo por el espectador de esa diferencia en cuanto es productora de contradicciones, de sentido, y donde la palabra sólo puede intervenir como contradicción complementaria vigente en el texto. Exigida por una falta ideológica, en el cine de Hollywood la palabra interviene de manera prioritaria en el nivel del mecanismo de la impresión de realidad, que redora y rejuvenece, y cuyos modos de emisión propiamente icónicos hace a la vez más soslayables, lo cual se verifica en la pérdida repentina de importancia de la profundidad de campo: la "profundidad" insondable de la presencia parlante reemplaza con ventaja la del campo.

---

[13] Ibíd., p. 134.

Puesto que con el sonoro hollywoodense, no sólo el sonido y el ruido entran sincrónicamente en la imagen, la invisten y la arrastran hacia ellos: también y sobre todo la palabra, es decir, la interioridad, el discurso del sujeto, ese vacío, ese hueco que la palabra circunscribe como una presencia plena y que, en sustancia, no dejan de llenar los enunciados ideológicos por los que ese sujeto es hablado.

5
¿Qué palabra?

De las ficciones hollywoodenses de fines del cine mudo a las de comienzos del cine sonoro se registra una caída nítida: menos complejas, menos elaboradas, las últimas se apoyan principalmente en los esquemas teatrales burgueses vigentes en Broadway. La referencia (explícita o no) a las formas musicales o novelescas[1] cede su lugar al alineamiento con el teatro de bulevar, del que se importa no sólo la mayor parte del material ficcional, sino un conjunto de códigos narrativos de determinación verbal que hasta entonces no dejaban de ejercer presión sobre la narración fílmica, pero desde afuera y en cierto modo analógicamente, mientras que en lo sucesivo su naturalización ya no es problemática y el recurso a los modelos teatrales aparece incluso como la solución más cómoda a las "nuevas" exigencias de la palabra, la de rentabilidad más inmediata, desde un punto de vista formal y económico. Dos órdenes principales de razones presiden pues ese acercamiento o, mejor, esa invasión de Broadway a Hollywood.

Por mucho que haya durado la elaboración técnica del cine sonoro (unos veinte años), parece –y es sorprendente– que nadie o casi nadie,[2] ni entre los técnicos o científicos, ni entre los cineastas o los financistas, se preguntó qué hacer con ese "nuevo instrumento". El cine sonoro hablaría, eso era todo. La única dificultad había sido llegar a ese punto; a partir de allí, todo sería evidente por sí mismo. En cuanto a interrogarse sobre lo que habría de ser esa palabra, lo que diría y no diría, lo que subordinaría y regiría, de qué funcionamiento y qué especificaciones se trataría, nada. O, más bien, la vida hablaba: bastaría con "tomar" esa palabra en la vida para "meterla" en el filme, sin más trámite; la naturaleza mimetológica del cine garantizaría el éxito del injerto. Ese impensado ideológico –toda comunicación verbal está codificada, entre otros aspectos en términos culturales, por mucho que sus sujetos lo ignoren– hace que acudan en auxilio de la práctica inicial del cine sonoro una serie de prácticas del teatro, en cuanto este es la codificación cultural dominante de los intercambios verbales. El cine aprende a hablar en el teatro y no "en la vida", en primer lugar porque ese es el único modelo de la palabra representada.

---

[1] Véase Serguéi Eisenstein, "Dickens, Griffith et nous", *Cahiers du cinéma*, 231, noviembre de 1971, pp. 16-22; 232, octubre de 1971, pp. 24-26 y 35-42; 233, noviembre de 1971, pp. 11-18, y 234-235, diciembre de 1971/enero-febrero de 1972, pp. 27-42 [trad. cast.: "Dickens, Griffith y nosotros", en *Reflexiones de un cineasta*, Madrid, Artiach, 1970, pp. 180-236], en lo concerniente al papel de modelo de la novela inglesa del siglo XIX. En cuanto a las referencias a la música, bastará con recordar tanto la literatura crítica del cine mudo (Élie Faure por ejemplo) y su tema fetiche de "música de las imágenes" como los proyectos estéticos de los propios cineastas: numerosas *Sinfonías...*, por citar un caso.

En este caso no sólo actúa una filiación de la escena cinematográfica con la escena teatral. Se establece otra complicidad. El aparataje técnico del sonoro debe *producir de inmediato*. Para ser rentable: es costoso; porque hay mercados que conquistar bajo el fuego de la competencia; porque en el momento de la introducción del sonoro el cine *ya* es una industria capitalista y no se trata, luego de quince años de ganancias, de dejar de hacerlas durante un período de adaptación y darle la oportunidad de andar a tientas y experimentar diversas fórmulas, como había sucedido en sus primeros años. Por eso el enorme aparato teatral de Broadway (escenarios fijos e itinerantes, instituciones, repertorio, fondos, actores, técnicos y... espectadores) le suministra una materia de consumo inmediato, fácil de difundir, probada e inagotable. Y no sólo una materia prima: un modo de uso y recetas. Broadway saca de apuros a Hollywood, que para devolverle el favor lo reconfirma en su papel dominante.

---

[2] Pocas excepciones: los soviéticos (Vertov por un lado, Eisenstein, Alexandrov y Pudovkin por otro) y algunos hombres de teatro (sobre todo Pagnol).

Una curiosa observación de Walter Benjamin señala ese aspecto económico:

> La invención del cine sonoro redujo de manera provisoria la distribución de los filmes en razón de la frontera lingüística, en el momento mismo en que el fascismo hacía hincapié en los intereses nacionales. Esta recesión, pronto mitigada por el uso de la postsincronización, debe llamarnos menos la atención que su relación con el fascismo. Los dos fenómenos son simultáneos porque están ligados a la crisis económica. Las mismas perturbaciones que, a grandes rasgos, llevaron a buscar los medios de proteger por la fuerza el estatus de la propiedad, apresuraron entre los capitalistas del cine la puesta a punto del sonoro. Este descubrimiento les brindaba un alivio pasajero al contribuir a devolver a las masas la afición al cine, pero sobre todo al vincular a los capitales de esta industria nuevos capitales procedentes de la industria eléctrica. Así, visto desde afuera, el sonoro favoreció los intereses nacionales, pero visto desde adentro generó una mayor internacionalización de los intereses.[3]

Por paradójico que parezca, en efecto, el triunfo del cine sonoro consolida de manera decisiva la hegemonía mundial de Hollywood: el proceso de internacionalización de las ganancias es más fuerte que el de promoción de los valores culturales nacionales. El cine sonoro habla varias lenguas, pero pronto hay *un solo* cine sonoro: el hollywoodense y sus epígonos.[4] Esto ocurre, claro está, por el juego de las patentes y las concentraciones financieras, que da a los banqueros de Hollywood el control de la mayoría de las producciones occidentales y, gracias a los fondos de que disponen, les permite la invasión de los mercados europeos. Pero también, y de manera simultánea, su apoyo en Broadway facilita a Hollywood una muy rápida y exitosa mutación, y lo pone en condiciones de "ofrecer" una mayor variedad de productos sonoros y (el *star system* se establece asimismo en ese momento) de estrellas dotadas de habla que prácticamente sin demora toman el relevo de las luminarias del cine mudo. Para terminar, el fascismo alemán e italiano genera en los países "liberales" no sólo resistencias ideológicas, sino medidas de represalia económica contra su proteccionismo y su censura: el cine alemán es por entonces el rival más temible de Hollywood, cuya victoria se va a ver considerablemente facilitada por el hecho de que, al cerrar sus fronteras a los productos ideológicos no conformes a sus doctrinas, los nazis pierden la mayor parte de sus mercados.

---

[3] Walter Benjamin, "L'œuvre d'art à l'ère de sa reproductibilité technique", en *Poésie et Révolution*, París, Denoël, 1971, p. 181; reedición, París, Gallimard, 2000, col. "Folio essais" [trad. cast.: "La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica", en *Discursos interrumpidos 1*, Madrid, Taurus, 1973].

[4] No se ha insistido lo suficiente en que la difusión del sonoro marca también la recesión de las cinematografías nacionales en el sentido de las "grandes escuelas" del mudo (sueca, italiana, francesa, alemana). No sólo sucede que muchos de sus cineastas más destacados son atraídos y devorados por Hollywood desde los últimos años del cine mudo, sino que con el sonoro los rasgos específicos de cada país quedan, al parecer, esencialmente a cargo de las lenguas nacionales, mientras que la escritura de los filmes ajusta sus pautas a las normas comerciales y formales de Hollywood.

Con todo, hay que hacer notar que tanto la crisis económica mencionada por Benjamin como el conjunto de las determinaciones económicas de la promoción del sonoro que he señalado con anterioridad *no sólo tienen consecuencias en la economía* (guerra de patentes, concentraciones, ampliación de los controles bancarios, competencia internacional finalmente resuelta por el cuasi monopolio hollywoodense), así como la asociación entre Broadway y Hollywood no queda confinada en el mero plano económico y no provoca únicamente efectos en ese ámbito, aun cuando estos se muestren preponderantes. Tratándose de teatro y de cine, las cosas también se trasladan, y de manera ineludible, al plano ideológico.

El rápido crecimiento del sonoro luego de años de estancamiento no es sólo una de las repercusiones económicas de la gran crisis del sistema capitalista en 1929: las repercusiones ideológicas de esta también cumplen su papel. Entre otras y en lo que nos ocupa: la imagen de marca del capitalismo triunfante sufre un duro golpe. Pero los traumas que la crisis inflige a los sujetos de la ideología capitalista, el quebranto que provoca en el proceso de autosatisfacción en que estaban sólidamente instalados, deben ser y serán remediados con la mayor rapidez posible en las dos principales escenas representativas. Tal es la tarea que asigna a Broadway y Hollywood la necesidad de salvaguardar en lo ideológico un sistema económico abruptamente desvalorizado. Tarea prioritaria de la que esas escenas se encargan según dos formas de actuar complementarias.

Por un lado, la "huida hacia adelante" en el espectáculo, el furioso recurso al sueño (cf. las comedias musicales, *Gold Diggers* [varios directores y varios años] [*Vampiresas*] y otras), la puja por el aturdimiento: se trata en verdad de represión, de "olvidar" y negar; jamás se hicieron películas más caras para que las vieran los más pobres; en ellas, la palabra sólo circula cantada y no puede sino ser fútil, a la altura de la moral del momento, emblematizada por el "gag" del millonario arruinado que se tira por la ventana de su *building*: "Más vale reírse".

Por otro lado, y de manera complementaria, la recuperación y la anestesia de los "problemas" por parte de la reflexión humanista burguesa sobre el "valor" del hombre (que resiste el aplastamiento de los valores bursátiles, por ejemplo), el carácter irreemplazable del individuo, la inalienabilidad del genio norteamericano (cf. los filmes de Capra), todo lo cual puede resumirse del siguiente modo: quienes construyeron este sistema son hombres, el sistema puede funcionar mal, los hombres no. En consecuencia, las crisis, rebajadas a la jerarquía de "dramas de la conciencia" y que esta, precisamente, puede superar, se transfieren al sujeto, situado más que nunca en el puesto de mando. Se asiste, en el momento mismo de su hundimiento objetivo, al relanzamiento masivo de los "remedios" probados que han sido –que siguen siendo, ya que las relaciones sociales y la ideología cuya dominación imponen y que los prolongan, al no haber cambiado a pesar de la alarma, no permiten cambiarlos– la moral de la "lucha por la vida", la filosofía del *"self-made man"* y la religión del éxito individual.[5] La entrada de la palabra significa también el ingreso masivo de la psicología a las ficciones arquetípicas de Hollywood, esas trayectorias ejemplares en las que el héroe, a partir de poco o caído en la nada, no deja de "ascender". En la primera ola de filmes sonoros hollywoodenses hay un frenesí de palabras sintomático, no tanto porque en él retorne lo reprimido del cine mudo como

---

5. Y de manera accesoria, el desvío del "mal" y el desplazamiento de los problemas sociales hacia el "cine negro".

por la inmensa confianza depositada en las meras virtudes del discurso, como si los diálogos enredados de la intersubjetividad, las confesiones de la conciencia y las explicaciones interminables de la psicología tuvieran tal poder de fascinación que fueran capaces por sí solos de hacer las veces de resortes ficcionales. La palabra pasa por ser el elemento del que cada individuo es "naturalmente" propietario (a falta de serlo de otra cosa): Hollywood, relevo en este aspecto de la ideología burguesa, se afana en demostrar a las masas norteamericanas arruinadas por capitalistas interpuestos que cada uno es al menos dueño de su discurso y su destino. En esas ficciones, justamente, discurso y destino se identifican y el derecho a la propiedad comienza por la propiedad de la palabra: la ideología burguesa refuerza de manera constante en los sujetos que son su sostén la firme convicción de que su palabra es su bien, sin duda suyo y de nadie más.

Por eso es menester dejar de plantearse la cuestión del cine sonoro en abstracto (como hacen, que yo sepa, los historiadores y críticos de cine que han analizado el asunto); dejar de tomar sólo en consideración el mero hecho de la palabra, la palabra en el par mudo/sonoro, como si no fuera más que enunciación flotante y autosuficiente, y sin preguntarse de qué palabra se trata, de dónde habla y para quién.

El lugar del individuo como héroe de la ficción, ya sólidamente establecido en y por Hollywood a fines del cine mudo, se ve redoblado y reforzado por el del individuo como dueño de la palabra. El sonoro hollywoodense no habla en sí: lo que dice o canta y su manera de hacerlo inscriben, difunden en gran escala los discursos y temas ideológicos burgueses dominantes. La palabra cinematográfica en general no es reaccionaria o progresista por esencia, porque no hay palabra cinematográfica "en general" sino inscripciones ideológicas y económicas del cine sonoro, una de las cuales, la hollywoodense, se impuso ideológica y económicamente como modelo.

Y el hecho de que esta palabra modelo se haya construido en Hollywood en paralelo casi exacto con la crisis de 1929 no puede considerarse indiferente. El sonoro hollywoodense no viene a cumplir una "promesa" que el cine mudo haya llevado siempre en su seno ni un "destino realista" abstracto: consuma *cierto realismo* determinado por la concepción burguesa del mundo y las relaciones de producción capitalistas, y su manera de hacerlo no está menos determinada.

Cierto orden del diálogo regentea pues la narración hollywoodense a partir de la década de 1930, asegurando el desarrollo y, muy pronto, la dominación del "*découpage* clásico". A la tesis que Bazin condensa así: "La imagen sonora, mucho menos maleable que la imagen visual, llevó el montaje hacia el realismo, eliminando cada vez más tanto el expresionismo plástico como las relaciones simbólicas entre las imágenes",[6] puede oponerse el argumento de que el sonoro no "llevó el montaje hacia el realismo" sino que lo liquidó efectivamente en cuanto principio general de escritura del filme, *en lo que se refiere a las cinematografías burguesas*, toda vez que el "realismo" hacia el cual se "progresa" (según Bazin) no es cualquiera sino, justamente, el de una palabra y una ideología (antes señalé sus principales determinaciones) que, entre otras cosas, recusan el montaje como trabajo significante. Del montaje al *découpage* –y aun cuando sólo nos atengamos a la escena hollywoodense entre el final del mudo y el comienzo del sonoro– no hay una evolución fluida, una gradación insensible, un pasaje, mediante añadidos y correcciones, de menos realismo a más realismo, sino una ruptura. Entre los dos sistemas hay antagonismo: el segundo no es el progreso, la consumación o el relevo del primero, sino su rechazo y su censura.

Ante todo porque, al contrario de lo que hacen pensar las historias lineales del cine, no hay paso de un período mudo dominado por las prácticas del montaje a un período sonoro dominado por las del *découpage*, como si el tránsito del montaje al *découpage* pudiera hacerse coincidir rigurosamente con el del cine mudo al cine sonoro. De hecho (y Bazin lo vio con claridad), los dos sistemas coexisten antes de la intervención del sonoro, y su coexistencia no es pacífica. El sonoro elige su campo –y ese campo, además, *ya* lo había elegido y preparado– en un conflicto *ya* abierto entre las prácticas del montaje (las diversas vanguardias formalistas y el cine soviético de la segunda mitad de los años veinte) y el sistema del *découpage* que, esbozado en todo caso, tenía vigencia en Hollywood desde Griffith y su posteridad inmediata.

---

[6] A. Bazin, "L'évolution du langage cinématographique", *op. cit.*, p. 141.

Las historias del cine advierten (e, ingenuas, se sorprenden de que haya sido así) que en un inicio los cineastas hollywoodenses del mudo se "adaptaron" mejor que los europeos y los soviéticos al sonoro. Sucede que en Hollywood, este último, en el plano de las formas, no caía del cielo sino que se insertaba en estructuras, compartimentos más o menos ya constituidos, de los que era a la vez el producto y el perfeccionamiento. Sólo una parte de la "herencia" de Griffith fructificó en Hollywood: no las experiencias de montaje que, a través de Eisenstein, se retomaron y transformaron en el cine soviético, sino exclusivamente la famosa "gramática básica", la matriz del "*découpage* clásico" que el sonoro no tuvo más que perfeccionar y variar (repetir). Bazin, que señala pues el antagonismo de los dos sistemas, se equivoca cuando, para fundar su alegato en favor del *découpage* y el "plus de realismo", postula como más o menos dominante al final del mudo la "concepción sintética del montaje": esta seguía siendo sin lugar a dudas la característica de las vanguardias, aun cuando sus filmes tuvieran entonces una difusión mucho más importante que en nuestros días.

Las determinaciones e investiduras ideológicas de las dos prácticas no carecen de importancia en su conflicto ni en el hecho de que una se desarrolle sobre todo en la Unión Soviética y otra en Hollywood. Sería muy simplista poner un signo = entre montaje y materialismo (o montaje y dialéctica) y entre *découpage* e idealismo (o metafísica). El montaje griffithiano trabaja la materialidad significante y produce conflictos (en *Intolerancia*),[7] pese a lo cual no es materialista ni dialéctico. Pero tampoco carece de importancia que Eisenstein y Vertov conciban, practiquen y defiendan el montaje en su correspondencia con la concepción materialista dialéctica de la escritura y la escena fílmicas. Y no es inocente, de igual manera, que Bazin privilegie el *découpage*, aunque critique los "excesos" hollywoodenses. El *découpage* está asociado a la representación burguesa, a la concepción metafísica de la escena fílmica como reproducción y revelación de un "ya ahí". No produce esa escena, no la designa, "permite verla mejor al poner el acento en lo que lo merece" (Bazin). No la divide: la recorta, precisamente, preservando su unidad postulada como "real" o "natural", según el abanico de los ángulos (por lo demás, bastante restringido y limitado por tabúes: reglas de las miradas, de los treinta grados, los ciento ochenta grados, etc.); la hace variar, la hace *rodar*, velando cuidadosamente por no alterar, romper su continuidad, ni hacer mella en su plenitud y su coherencia. La función del *découpage* es de unificación, fusión, conciliación. Y conviene perfectamente a la investidura de la escena de Hollywood por la palabra burguesa, por la comunicación como lazo y reunión.

La definición baziniana del *découpage* hollywoodense: "1) la verosimilitud del espacio, en el cual el lugar del personaje siempre está determinado, aun cuando un primer plano elimine el decorado; 2) la intención y los efectos del *découpage* son exclusivamente dramáticos o psicológicos",[8] indica con claridad suficiente hasta qué punto está ese procedimiento sometido a la estructura y la función del *diálogo*.

El espacio continuo, homogéneo, orientado, donde el espectador –dado que la escena y las dimensiones están cortadas a la medida *de su ojo* ("cámara a la altura de los ojos")– no correrá ningún riesgo de perderse, al igual que los actores, y tampoco de perder de vista a estos, es el espacio mismo de la comunicación hablada, el área de circulación de la palabra tal como la representación burguesa (Broadway entre otros, para lo que nos atañe) la ha codificado en cuanto *escena del diálogo*: el ida y vuelta de la palabra entre dos o más personajes vincula y marca los lugares de emisión y recepción de los discursos, el sitio de los sujetos, los *orí-*

---

[7] Cf. Pierre Baudry, "Les aventures de l'idée (sur *Intolérance*)", *Cahiers du cinéma*, 240, julio de 1972, pp. 51-59, y 241, septiembre de 1972, pp. 31-45, y el trabajo de Eisenstein sobre Griffith, ya citado. Puede señalarse que *Intolerancia* debe examinarse hoy en la perspectiva de la generación de los modelos hollywoodenses en cuanto es excesivo en toda la línea: en ese filme se encuentra, llevado a su punto extremo, lo que el desarrollo del cine de Hollywood reprodujo y censuró a la vez.

[8] A. Bazin, "L'évolution du langage cinématographique", *op. cit.*, p. 140.

genes y las *metas* de los sonidos y los sentidos. Como se trata de la escena de la comunicación, lugar donde, al confrontar, se unen las presencias discurrentes, es absolutamente necesario preservar su unicidad, su integridad; pero sin perder tampoco de vista a los actores de la confrontación, locutores y oyentes. Tal es la doble exigencia –continuidad/variación de los puntos de vista y valorización de los sujetos– que el *découpage* hollywoodense resuelve por medio de la casuística de los *raccords*. Inevitablemente, para pasar de un plano a otro, de un ángulo a otro y *escamotear la marca del salto*, es preciso a la vez *cortar* y *borrar* el corte. No cortar (condensando varios planos en un plano secuencia) sería formalizar, inscribir la materialidad del pasaje mediante panorámicas y reencuadres molestos, porque constituyen incidentes significantes (cf. la resolución godardiana del campo y contracampo en *Vivre sa vie* [Jean-Luc Godard, 1962] [*Vivir su vida*] o *Une femme est une femme* [Jean-Luc Godard, 1961] [*Una mujer es una mujer*]). No empalmar sería inscribir la materialidad del salto, del agujero, también intolerable. El *raccord* viene a cumplir esta doble tarea contradictoria: hace *fluidos* los cortes, los aceita, los suprime en una sucesión de mínimos deslizamientos. El *découpage* sonoro también se denomina *invisible*. Encontramos, extendido por la existencia de la palabra al sistema entero de la narración, el mecanismo fantasmático instalado por la impresión de realidad: hacer ver sin ser visto, cortar sin ser cortado. A la "transparencia" del sentido en la palabra, la "transparencia" de la palabra para los sujetos, responde la "transparencia" para ese sentido, esa palabra, esos sujetos, del funcionamiento mismo del filme. (*Continuará.*)

Así se interrumpe, inconcluso, "Técnica e ideología".

COLECCIÓN TEXTURAS

ISMAIL XAVIER
El diseño cinematográfico.
La opacidad y la transparencia

FRANÇOIS ALBERA
La vanguardia en el cine

CLAUDE CHABROL
ÉRIC ROHMER
Hitchcock

GENEALOGÍAS DE CINE 1

EDUARDO A. RUSSO
El cine clásico.
De David W. Griffith a Clint Eastwood

GENEALOGÍAS DE CINE 2

DAVID OUBIÑA
Una juguetería filosófica.
De los cronofotógrafos a la tecnología digital

GENEALOGÍAS DE CINE 3

JORGE LA FERLA
Cine (y) digital
Aproximaciones a posibles convergencias entre
el cinematógrafo y la computadora